

I. D. Ştefănescu

Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti





...pertă:
...ENNA, *S... V...ale. Portretul votir (f...ment: împărăteasa Theodora).*
Cl...:
...HUMOR, *Ju...ntă ... apoi (detaliu).*
Cl... II:
...ORONET, *Spăl... picioarelor (detaliu).*
Color:
...ORONET, *Ru...unea tuturor sfinților (detaliu).*
Coperta:
...CEVIȚA, *Strîngerea manei și a prepelițelor.*

Editura Meridiane

NOTĂ:

Pentru a arăta originea clişeelor am folosit următoarele prescurtări:

Gr — Andre Grabar, *La peinture religieuse du Bulgarie*
GM — Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra*
M — Paul Muratoff, *La peinture byzantine*
A — Archives photographiques d'art et d'histoire, Paris
Av — Arutiun Avachian, pictor
F — Henri Focillon, *Peintures romanes des eglises de France*
IDS — I. D. Ştefănescu, *L'evolution de la peinture religieuse*, *Nouvelles recherches*, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie.*

Cele fără indicaţii provin din alte surse (Ed. Meridiane, C.P.C.S. ş.a.).

I. D. Ștefănescu

Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești

Editura Meridiane, București, 1973

Cuvînt înainte

Monumentele evului mediu sînt cercetate pretutindeni cu interes. Picturile care le impodobesc interiorul opresc în chip stăruitor luarea-aminte. Farmecul lor artistic, armonia culorilor și a formelor învăluie însă un cuprins de idei și înțelesuri care impun analize și descifrări nu ușor de rezolvat. Iar acestea, condiția însăși și temeiul contemplării cu folos, nu sînt la îndemîna oricui. Iconografia, disciplină științifică de ordin complex, luminează izvoarele de inspirație, ideile ilustrate și interpretarea lor.

Pentru arta apuseană, lucrări de mare valoare au lămurit aproape tot ce era necesar. În Răsărit, iconografii ruși au lărgit și adîncit cercetările. Iconografia țărilor române și a celor balcanice, cunoscută în parte din lucrări relativ recente, nu este, la rîndul ei, considerată în scrierile pomenite.

Lucrarea de față caută să lămurească conceptul picturii feudale și relația acesteia cu natura, precizînd, totodată, caracterele artei medievale, ale cărei mijloace de expresie și ființă nu pot fi descifrate decît cu ajutorul iconografiei. Studiind monumentele bizantine am stăruit asupra picturii bizantine, diferențiată de cea orientală, ignorată sau înglobată îndeobște sub numele celei dintîi, și am arătat locul pe care-l ocupă creațiile sec. XI—XIV, descoperiri ale ultimilor cincizeci de ani, ce se pot vedea în Serbia, Uniunea Sovietică, Grecia și Bulgaria. Am integrat și așezat la locul lor monumentele țărilor române — Transilvania, Țara Românească și Moldova.

Lămuriri privitoare la obiectul și evoluția iconografiei bizantine au fost așezate în fruntea cunoștințelor privitoare la această materie, organizată topografic, în relație cu factorii esențiali ai lumii bizantine, orientale și românești. Iconografia cupolei precede

pe aceea a absidei principale, urmată de iconografia naosului, pronaosului, exonartexului şi zidurilor exterioare. Înlăuntrul fiecăreia din aceste împărţiri sînt analizate temele de decor, ordinea, izvoarele de inspiraţie şi înţelesul lor. Indicăm, pentru fiecare, — şi reproducem — textele care au dat naştere realizărilor, fără de care imaginile, unele devenite celebre, nu pot fi înţelese şi, precizînd ideea, descriem limitele în care au evoluat în decursul timpurilor. Lucrarea lui Gabriel Millet asupra iconografiei evangheliei ne-a rămas mereu în faţă, alături de cercetările lui A. Grabar. Am amintit şi transcris ceea ce se află în Erminia de la Athos pentru a sublinia sărăcia acestui izvor cu puţinele lui date şi mijloace de inspiraţie. Am folosit pe Emile Mâle, ori de cîte ori cercetările şi formulările sale, de o minunată înfăţişare şi adevăr, puteau să ne ajute să pătrundem interpretarea şi tradiţia bizantină. La fel, am utilizat şi descoperirile învăţaţilor pe care i-am citat în legătură cu una sau alta din temele studiate. Monumentele de artă din ţările române ne-au ajutat să împlinim tabloul şi să punem în valoare însemnătatea interpretărilor iconografice şi valoarea realizărilor noastre artistice.

Luminile culturii bizantine au pălit rînd pe rînd şi, cu vremea, s-au stins. Mînăstirile şi centrele de învăţătură au încetat de a mai fi izvoare de creaţie, restrîngîndu-şi funcţiunile la aceea de păstrătoare ale tradiţiei. Umanismul şi « reîntoarcerea la antichitate », Renaşterea spiritului ştiinţific şi evoluţia civilizaţiei au depărtat generaţiile cultivate ale Răsăritului de cultura medievală. Artiştii decoratori au fost lipsiţi astfel de cunoştinţele şi înţelegerea materiei care formează fondul artei bisericeşti, pe care ei au continuat să o ilustreze folosindu-se de ceea ce pot oferi « manualele » de pictură. S-a ajuns repede, din această pricină, la sărăcie de inspiraţie. O orientare şi o mişcare puternică de înţelegere şi îndreptare s-au dovedit necesare şi se impun. Ele au constituit punctele de plecare şi temeiul lucrării noastre. Astfel, pictorii preocupaţi de restaurarea monumentelor pot afla aci calea şi mijloacele de a face cunoştinţă cu ideile, tradiţiile şi convenţiile de figurare. Cercetătorii şi iubitorii de artă vor găsi, la rîndul lor, interesul unei lumi apuse şi vor ajunge să înţeleagă mai bine monumentele de artă, prilejuri sau izvoare de alese satisfacţii de ordin estetic şi, în acelaşi timp, arhive ale civilizaţiei.

În cadrul iconografiei și istoriei am subliniat observările și caracterizările de ordin estetic, ori de cîte ori acestea ni s-au impus. Ele ne-au ajutat, îndeosebi, să luminăm însemnătatea monumentelor de artă citate drept modele și ne-au îngăduit, totodată, să înțelegem ideile figurate și cristalizate în creații de artă. Documentarea fotografică cea mai bogată este de rigoare. Nu am omis să indicăm exemplele cuprinse în lucrări de arheologie medievală și publicații de istoria artei.

Parte integrantă a artei, tehnica formează și condiția pătrunderii operei de artă, în sensul că nimeni nu-i poate înțelege ființa dacă nu știe cum se hotărăște aceasta în compoziții, forme, linii și culori. De aceea am însemnat într-o anexă rezumată noțiuni asupra relației dintre iconografie și tehnică. Un număr de cunoștințe ajutătoare au fost grupate la sfîrșitul lucrării.

Bibliografia arată scrierile pe care le-am consultat și din care am folosit date și elemente importante.

Monumentele trecutului nostru se încadrează în evoluția evului mediu. Ele au ca izvor ideile acestei epoci și sînt caracterizate de geniul ei. Netăgăduite valori de ordin artistic se înfățișează în același timp ca mărturii și documente, întrucît împlinesc lipsuri și contribuie la lămurirea înțelesului documentelor scrise, puține la număr și cu cuprins limitat la războaie, acte politice și de comerț. Pentru a putea fi folosite însă, ele trebuie « citite » și, aci, iconografia, știință de deosebită complexitate, apare indispensabilă. Materialul pe care-l analizăm și principiile călăuzitoare ale disciplinei pot ajuta întregirea și orientarea cercetărilor istorice.

Două aspecte ne-au părut de prim ordin și ne-am străduit să le punem în evidență. Cel dintîi se referă la particularitățile iconografice și cugetarea diferențiată vădite de realizările fiecărui popor și ale fiecărei epoci. Cel de-al doilea e în relație cu problema gingașă și de ordin complex a originalității creațiilor, greu de descoperit și explicat într-o lume stăpînită de tradiția și autoritatea bisericii.

*

În multe părți ale lumii, în locul construcțiilor sociale străvechi năruite, s-au proclamat orientări noi, îndrăznețe. Mulțimile care au suferit atît cercetează ruinele în căutarea unor temeiuri pe care să poată clădi cu nădejde lumea cea nouă. În România socialistă, se cheltuiesc mijloace și valori impunătoare pentru a fi scoase la iveală creațiile naționale și munca nobilă a trecutului. Se restaurează monumentele istorice și se îndreaptă către ele numeroșii vizitatori și cercetători români și străini, care admiră arhitectura vechilor palate, biserici și mînăstiri, izvorîtă dintr-o gîndire originală, înălțate cu meșteșug și decorate cu picturi murale de înalt înțeles.

Picturile dau « glas » monumentelor. Ele cristalizează idei, simțiri și viață, reprezintă documente și izvoare de istorie. Opere de artă de nemăsurat interes, cheamă și farmecă ochii și mintea prin formele, culorile și compoziția lor, prin chipul minunat în care îmbracă pereții și zidurile exterioare.

Interpretări savante ori ilustrații de folclor, decorurile murale nu pot fi înțelese ca atare și folosite din plin decît de cercetătorul care cunoaște textele-izvoare și stăpînește formele de viață ale lumii medievale. Aceste cunoștințe se pot dobîndi cu ajutorul iconografiei. Iconografia ne introduce în lumea de artă a trecutului nostru și ne ajută s-o descoperim în formele și în mecanismul ei social. Fără sprijinul iconografiei, cercetarea monumentelor trecutului românesc ar rămîne superficială, fără folos real. Ideea încadrării noastre în evoluția civilizației europene este însă de un prea ales preț pentru a îngădui întîrzieri și insuccese.

În cartea de față s-au analizat, nu o dată amănunțit, în cadrul istoriei Bizanțului și a lumii romanice, izvoarele artei medievale românești, procedeele și stilul meșterilor noștri. S-a încercat cu stăruință netezirea drumului către minunatele creații ale monumentelor noastre medievale, studiate în comparație cu arta popoarelor de tradiție bizantină și romanică. Gîndul călăuzitor a rămas de la început pînă la sfîrșit făurirea unei « chei » de pătrundere în arta epocii feudale pentru înțelegerea cît mai deplină a frumoaselor și nobilelor realizări ale geniului românesc.

INTRODUCERE

Alături ori mai presus de lucrările de artă populară, arta noastră medievală — opere de arhitectură, sculptură și pictură — formează, în chip evident, o parte importantă a averii noastre culturale. Bogată în conținut, impresionantă și autentică, această artă aduce mărturia unui lung trecut de muncă și constituie, în același timp, un izvor elocvent de înțelegere a evului mediu, care, la noi, stăruie pînă în primele decenii ale secolului trecut. El reprezintă și una din contribuțiile noastre la arta Europei.

Întreagă această lume de artă a fost concepută și executată în spirit și după principii medievale, ale Bizanțului și Orientului, puternic înrîurită de stilurile Apusului. Pentru a fi înțeleasă și temeinic pătrunsă, se cere cunoașterea temeinică a izvoarelor din care s-au inspirat artiștii.

În altă ordine de idei, se cuvine să analizăm datele problemei și din latura pictorilor restauratori de monumente. Domeniul lor este socotit în genere drept o ramură a picturii monumentale și de șevalet. Decorurile edificiilor medievale se împărtășesc în adevăr din principiile picturii arhitectonice, icoanele din acelea ale portretelor de șevalet, iar miniaturile se supun condițiilor generale ale manuscriselor ilustrate. Din punct de vedere tehnic, decorurile arhitectonice sînt chemate să împlinească nevoile edificiilor și obligate să pună în valoare formele, suprafețele și liniile clădirii; să îmbrace pereții cu veșmîntul cel mai potrivit, organizat «în funcție monumentală». Icoanele sînt portrete, sau înfățișează ilustrația unei anumite teme, de un ordin sau altul, ca și tablourile de șevalet. Miniaturile se execută, la rîndul lor, în materiale și cu ajutorul unor procedee comune genurilor religioase și laice. Conținutul operelor, fondul de idei și de simțiri care le formează temeiul, diferențiază însă ferm pictura bisericească.

Natura este punctul de plecare și obîrșia creațiilor picturale. O prejudecată larg răspîndită le pune în legătură cu ideile de imitație și copie. Or, dacă natura este factorul esențial, nu poate fi vorba nici un moment de reproducerea, ci de «reprezentarea» ei. Numim «reprezentare» mănunchiul de senzații, de simțiri și de idei deșteptate în sufletul artistului de fenomenul contemplat: un peisaj ori un copac, o floare ori un fruct; arhitecturi în cadrul lor, un personaj, o scenă istorică ori de moravuri etc. Pictorul organizează senzațiile și gîndurile sale după legile unei «estetici» proprii, în parte, vremii lui și, în parte, sufletului său. Rezultatul este o creație de ordin psihic, «reprezentată» prin forme, linii și culori, prin echivalențe plastice și colorate. Natura se studiază de artiști nu în vederea executării unor copii (care, în principiu, nici n-au cum fi exacte), ci în vederea descoperirii legilor naturii, mecanismului de creație; nu al fenomenelor înseși, acestea privind științele speciale, ci al faptelor vizuale, plastice și tactile, domeniu și cîmp de activitate al pictorului. Iar estetica vremurilor a evoluat puternic și în linii esențiale.

Pictorii numiți primitivi au urmărit încadrarea liniilor în arhitectura chemată să o decoreze. Coloanele cu galbul, înălțimea, proporțiile și capitelele lor, reliefurile clădirii și spațiile sau suprafețele determinate de factorii arhitectonici, hotărau formele, desenul și caracterul scenelor și figurilor pe care le pictau. Ei au rămas cu acest gen de determinare și atunci cînd zugrăveau tablouri de șevalet, fiindcă le concepeau și pe acestea tot în funcție monumentală.

Bizantinii au realizat construcții geometrice: triunghiuri, paralelograme și cercuri închid, în mod virtual, compozițiile și figurile. Geometrismul rit-

*mează și scandează nu numai elementele tablourilor, ci și viziunea spectatorului. Italia Renașterii a gîndit și s-a condus după alte reguli, a descoperit și a folosit cu strălucire o perspectivă nouă, izvorîtă dintr-altă optică și legată de altfel de viziune. La bază aflăm o construcție mintală și o convenție, care urmărește, în prima linie, situarea elementelor tabloului în spații, muiate în lumină ori « sfumato » și înconjurate de aer. În afară de aceasta, un număr de reguli de bun gust, criterii de selecție și un cod de frumusețe apar la fiecare pas. Impresioniștii au plecat de la principiul sincerității senzațiilor. Străini de ideea și chiar de amintirea picturii arhitectonice, ei au înlăturat și preocupările decorative precum și gîndul de selecție. Sinceritatea viziunii personale a fost, poate, unica lor regulă, alături de grija cu care au definit și au pus în lumină calitățile materiei picturale de care s-au slujit pentru a o hotărî pe pînză, pe lemn ori pe zid.**

Pictura apare astfel asemenea creației subiective, iar operele cele mai de seamă de categoria și importanța documentelor psihice. Relația dintre opera de artă și punctul ei de plecare, obiectul inspirației, rămîne secundară, chiar în cazul portretelor. Asemănarea pe care o caută spectatorii, comparînd modelul cu lucrarea de artă și în relație cu care judecă opera, nu este în nici un chip element determinant.

Pictura medievală se întemeiază însă pe alte principii izvorîte din funcția ei fundamentală. La origini ea a fost îndatorată să interpreteze și să « traducă » în imagini ritualul liturgic funerar. « Ordo commendationis animae » explică orantele, icoanele sufletului izbăvit, grădinile paradisiace și mare parte din teme.

După frămîntări datorite unui puternic curent aniconic[1]*, pictura nu a fost îngăduită în biserici decît către mijlocul sau sfîrșitul sec. IV. Sinoadele au hotărît atunci decoratorilor, în mod limpede și sever, situația de auxiliari, și și-au rezervat programele, supravegherea și răspunderea, pictorilor rămînîndu-le grija execuției artistice. Pereții monumentelor trebuiau prefăcuți în « pagini de carte ». Amintirea manuscriselor îmbogățite cu miniaturi se distinge, în lumea Bizanțului și a Orientului, pînă tîrziu, în cel de-al XVI-lea ori al XVII-lea secol. Cărți vii și atrăgătoare, grație farmecului coloristic, invenției și plasticității, au fost destinate să învețe « pe cei ce nu știau să citească », punînd în lumină înțelesul liturghiilor, cărților și legendelor bisericești.*

Vreme de peste o mie de ani, pictorii, în general, au trăit și lucrat sub călăuzirea bisericii, atît în Răsărit cît și în Apus. Cultura, în cea mai mare parte, era organizată și împărtășită de centre religioase. Cosmogonia, istoria naturii și aceea a omenirii, alături de majoritatea disciplinelor de ordin practic aveau la bază tradiții păstrate de biserică sau impuse de ea. Plămădită și evoluată în medii eline sau elenizate, cultura aceasta a urmat o cale pe care n-au părăsit-o Bizanțul și Orientul, din cel de-al patrulea sau al cincilea și pînă în cel de-al cincisprezecelea ori al șaisprezecelea secol. Această cale, opera elenismului, a fost semănată cu creații de arhitectură, sculptură și pictură.

Astfel, în pictură, a stăruit studiul naturii, al nudului omenesc și al draperiei, alături de simțul valorilor plastice și înțelegerea monumentalității. Scurgerea vremii și evenimente istorice, dezastrele iconoclasmului, între altele, ne-au lipsit de numeroase opere. Altele au fost desfigurate de restaurări ori au rămas ascunse sub tencuieli suprapuse. Cunoștințele noastre s-au înmulțit însă, cum am mai arătat, în ultimii cincizeci de ani, de cînd datorită unor

---

* A. Lhote, *La peinture, la couleur et l'esprit,* Paris, 1933; A. Chastel, *L'art italien,* Paris, 1956.

[1] Vezi pag. 227.

adevărate descoperiri au ajuns să fie mai bine cunoscute picturile murale ale Greciei, Serbiei, Bulgariei, Rusiei de odinioară și României.

Cînd, după o ultimă « întoarcere » la antichitate, petrecută în sec. XIII și XIV, cultura și arta bizantină au ajuns văduvite de centrele celebre ale Constantinopolului, Salonicului și Siriei, pictorii nu s-au mai putut împărtăși din atmosfera culturii străbătute de spiritul antic. Natura a rămas în umbră. Studiul nudului omenesc și draperiei, acela al arhitecturilor și peisajului care suferise des — și înainte — de « bizantinizare », s-a îndreptat și scufundat pe drumul copiei și stilizării abstracte.

Vom lămuri mai departe ce a însemnat « bizantinizarea ». Voim să subliniem, acum, îndepărtarea de natură și supunerea excesivă față de exemplele păstrate pe zidurile monumentelor pictate. Caiete de copii, machete, schițe, întovărășite de rețete de meșteșug și sfaturi privitoare la alegerea și folosirea materialului (tencuieli, culori, verniuri) încep să circule și se înmulțesc în sec. XVI și XVII. Ansamblurile murale ruinate sînt refăcute în spiritul cel nou, de mîini experte, pe dinafară, și cu grabă. Repictările din această epocă ajung curînd modele, și sînt luate drept bază ale unei școli noi. Așa s-a întîmplat în mai toate regiunile de tradiție orientală și bizantină. Icoanele de lemn au fost repictate, uneori de două sau de trei ori. Cu acest prilej, pe temeiul monumentelor restaurate și pe acela al tradiției orale, s-au alcătuit « erminiile », care au dobîndit în scurt timp autoritate și largă răspîndire. Practice, fiindcă scuteau pe artiști de formația culturală a înaintașilor, « formație » care nu se mai putea însuși nicăieri, bogate în sfaturi de meșteșug, concentrate și ușor de pătruns, erminiile au ignorat și înlăturat studiul naturii și știința decorului arhitectonic.*

*Prestigiul erminiilor este vechi. Datează din primele decenii ale sec. XVII, cînd pictorii le-au descoperit foloasele. Renumele le-a fost creat de M. Didron, descoperitorul Erminiei de la Athos. Publicată la Paris în 1845, în traducerea franceză a lui Paul Durand, a apărut îmbogățită cu o introducere și note datorite lui M. Didron. Acesta a subliniat și apropierile cu erminiile medievale apusene**.*

Profesorul V. Grecu a citat un număr important de manuscrise și erminii aflate la muntele Athos, Ierusalim, mînăstirea Sf. Ecaterina de la muntele Sinai, mînăstirile din Thessalia, Athena, Constantinopol și țările române. Cea mai veche, datată din 1630, a fost semnalată de Heinrich Brockhaus în « Die Kunst in den Athos Klöstern ». Cele mai numeroase sînt din a doua jumătate a sec. XVIII și prima treime a secolului următor. Lui V. Grecu i-a părut manuscrisul din 1775 (păstrat în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România) drept cel mai complet. Datorăm lui A. Papadopulos-Kerameus o publicație îngrijită, apărută la Petersburg în 1909. Un studiu comparativ și temeinic al tuturor manuscriselor, care să lămurească numeroasele probleme de origini, înrîuriri și relații dintre acestea, nu a fost încă întreprins. Manualul călăuză al lui Dionisie din Furna, deși prezintă însușirile unui prototip, rezumă lucrări mai vechi. Cuprinde un text organizat, și a servit drept bază majorității manuscriselor grecești și traducerilor slavone și românești cunoscute.

*Autorul, călugăr și pictor bisericesc, care a trăit în « chilia » de la Furna, lîngă Agrapha, la Athos***, ne arată în fruntea manuscrisului că a studiat la Salonic și a scris ajutat de discipolul său, meșterul Kiril din Chios. El*

---

* « Bizantinizare », termen de ordin peiorativ, folosit pentru a numi decăderea artei bizantine și îndreptarea ei pe căi fără orizont.

** V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, 1932.

Idem, *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, 1924.

*** Vremea cînd a trăit Dionisie și data manualului său nu sînt nicăieri însemnate în chip precis. Unii cercetători l-au atribuit, după tradiție, sec. XV, alții celui următor. Cea de-a doua dată pare mai probabilă.

mărturisește dragoste și entuziasm pentru operele lui Manuil Panselinos, « Rafael » al muntelui Athos, gloria artistică cea mai autentică a celebrei regiuni. Astăzi, avem date cu mult mai precise, datorite în mare parte lui A. Xyngopoulos.*

Manuil Panselinos a fost artistul cel mai de seamă al școlii de pictură murală numită « macedoneană », a cărei activitate se desfășoară în vremea dinastiei Paleologilor, în Macedonia și în Serbia. Tradiția îi atribuie decorul bazilicii Protaton-ului din Caries, reședința « epistasiei » Athos-ului (monument datat din 1310). Numeroase alte ansambluri au fost trecute pe seama lui; acelea din mînăstirile Chilandari, Rosicon, Lavra și Sf. Paul, în primul rînd. Decorul catoliconului din Chilandari nu aparține însă lui Panselinos, ci unui alt artist din aceeași școală, contemporan cu cel dintîi, și care l-a executat în 1312. Biserica veche a mînăstirii Rosicon nu mai există. Picturile de aci datau din 1451, un secol și jumătate deci după Panselinos. Decorul mînăstirii Vatopedi, din 1312, este deosebit, ca stil și tehnică, de genul lui Panselinos, fiind opera unui alt artist din școala « macedoneană ». Același lucru se poate spune de cele cîteva fragmente de pictură din catoliconul mînăstirii Pantocratorului. Portretul Sf. Nicolae, din paraclisul Sf. Mihail din Synnades, se păstrează deteriorat și completat de un iconar modern. Originalul este de Panselinos și provine din catoliconul Lavrei. Decorul acestui din urmă celebru monument este opera lui Teofan Cretanul și datează din 1535 (epoca de strălucire a școlii zise « cretane »). Legenda îl proclamă pe Teofan discipol al lui Panselinos, deși a trăit 200 de ani după acesta. Refectoriul Lavrei a fost pictat de Teofan.

Picturile murale din paraclisul Sf. Nicolae al aceleiași mînăstiri sînt ale lui Frangos Catelanos din Teba. Decorul mînăstirii Sf. Paul (catoliconul) e dintr-o vreme posterioară anului 1447, dată la care a fost înălțat de George Brancovici. Icoana în « frescă » a Sf. Atanasie a avut un prototip la Protaton. Dovedește însă transformarea puternică a stilului de aci și predominarea stilului decorativ și geometric. Meșterii din școala « macedoneană » au executat decorurile din Costamonitu (1443), și alte cîteva monumente, unde se văd deteriorate sau refăcute de mai multe ori.

O observație de ordin general trebuie relevată. Picturile monumentelor de la Athos au fost, în marea lor majoritate, refăcute în sec. XVII, XVIII și prima jumătate a celui de-al XIX-lea. Originalele sînt rare. Decorul Protaton-ului este repictat, « culoare peste culoare », în întregime. Ordinea iconografică este, aci, aceea a lui Panselinos. Nu e prea greu de deslușit nici forma și mișcarea figurilor. Armonia tonală este însă alta decît cea primitivă. Refacerile și repictările au alterat adînc farmecul și ființa zugrăvelilor din mai toate celelalte monumente.

Dionisie din Furna a trăit, după cele mai bune probabilități, într-o vreme cînd picturile originale erau încă în mare număr și puteau fi admirate, la Athos, în plinătatea și adevărul lor. Tradiția, puternică pînă în primele decenii ale sec. XIX, dar cu mult mai vie și mai bogată în prima jumătate a sec. XVI, i-a oferit date interesante și sprijin. Ateliere și o școală « vie », din care făcea el însuși parte, explică, în sfîrșit, importanța și autoritatea manualului. În prefață, Dionisie ne lămurește că s-a străduit să explice « măsurile, caracterele figurilor, culorile carnațiilor și podoabelor . . . Măsurile corpului omenesc, preparațiile de verniuri, clei, var și aur precum și procedeul picturii murale ». Autorul a indicat de asemenea scenele și legendele vechiului și noului testament, parabolele lui Cristos; numele și însușirile presupuse ale chipurilor de apostoli și sfinți.

---

* A. Xyngopoulos, *Nouveaux temoignages de l'activite des peintres macédoniens au Mont-Athos*, în « Byzantinische Zeitschrift », 52 Band (1959), Heft 1 (München).

Indicațiile tehnice din prima parte sînt în majoritate rețete și sfaturi de atelier, întemeiate pe experiența unei practici bogate de veacuri. Din nefericire, nu sînt ușor de aplicat și, cîteodată, nici de înțeles. Specialistul rugat de Didron să le studieze, la Facultatea de medicină și farmacie din Paris, la capătul muncii sale a scris următoarele: . . .« Călăuza » aceasta îmi pare foarte incompletă și greu de consultat. « Bol »-ul este bol de Armenia. Plumbul roșu e miniu. Apa tare nu e acid azotic, ci « eau seconde de potasse ». Rachiul e spirt; « peseri », probabil, ulei sicativ. Și, atît. Nu este chip de mers mai departe. După mai bine de o sută de ani de la acest răspuns nu s-a făcut mai multă lumină. Nu știm exact ce sînt substanțele de care ni se vorbește.

Cea de-a doua parte a atras puternic luarea-aminte a tuturor cercetătorilor, deoarece îi ajuta — și îi ajută pînă astăzi — să înțeleagă marele număr de scene și de figuri prezentate pe bolțile și pereții monumentelor bizantine și orientale; deseori, în chipuri complicate, prea rezumate ori simbolizate. Pictorii au fost fericiți, la rîndul lor, să aibă la îndemînă temele expuse cu un număr de amănunte, și să fie scutiți, în acest chip, de studiul izvoarelor. Antinomiile și alunecările, firești într-un tratat practic redactat de un tehnician și rezemat aproape exclusiv pe tradiție orală și pe picturile Athosului, au fost trecute mai totdeauna cu vederea. Citām cîteva din cele discutabile: « Tronurile sînt înfățișate ca roți de foc avînd aripi împrejur; acestea sînt semănate cu ochi, iar ansamblul arată un tron regal. Heruvimii se înfățișează numai cu cap și două aripi ». Descrierea « tetramorfului » nu lămurește tema liturgică în nici un fel și definește, de fapt, concepția unui pictor care nu a fost urmat de mulți alții. Bunavestire arată pe arhanghelul Mihail, în locul lui Gavril, înarmat cu o lance (sic), în fața Mariei.*

Descrierile temelor principale, concentrate și rezumate, nu cuprind indicații de izvoare și, vagi, sînt în genere sărace din punct de vedere pictural. Teme deosebit de importante sînt rezumate în cîteva linii, iar indicațiile picturale nu au înțeles, și nu sînt definite decît pentru cine posedă cunoștințe arheologice temeinice.

În afară de conținutul sărac și vag al indicațiilor picturale, descrierile manualului cuprind și numeroase confuzii. Relevăm descrierea « învierii ». Cristos ieșind din mormîntul întredeschis și purtînd un drapel în mînă nu se leagă de tradiția bizantină și nici de cea orientală, care au urmat de aproape și în chip strict textul evangheliei, și nu corespunde nici spiritului acesteia. Reprezintă un împrumut apusean datorit misterelor și teatrului liturgic, care a putut pătrunde devreme în Orient datorită cruciadelor, relațiilor bisericești și comerciale. Chipul lui Dumnezeu-tatăl înfățișează un element de aceeași origine ca precedentul. Spiritul teologic bizantin și discreția grecească nu au admis figurarea lui Dumnezeu « pe care a-l vedea nu e cu putință oamenilor; care e duh ». O mînă care iese din nori, cei trei îngeri oaspeți ai lui Avraam la Mamvri au fost folosite ca « figuri ». Îndeobște, Cristos se vede la Bizanț și în Orient, în epocile și în operele de creație și strălucire artistică, chemat să înfățișeze și pe Dumnezeu-tatăl, potrivit cuvintelor evanghelice: « Cine mă vede pe mine, pe tatăl meu vede ». În ilustrația genezei, Cristos desparte apele și uscatul, creează luna, soarele și stelele, apare în rai etc.

Manuscrisul cel mai ordonat al manualului lui Dionisie pare a fi cel din 1775. Restaurările, repictările și prefacerile începuseră la Athos cu o sută cincizeci sau două sute de ani mai devreme. În sec. XVIII, arta devenise la Athos o adevărată industrie, în înțelesul că puterea tradiției orale stăpînă în ateliere și folosirea manualului sau manualelor (vor fi existat și

* Tetramorful este o figură compusă din cele patru simboluri ale evangheliștilor: îngerul sau o figură feminină (alegoria inspirației), leul, boul și vulturul.

altele decît acela al lui Dionisie), dispensaseră de lungă vreme pe pictori de studiul naturii, principiu și temei al artei din epocile de strălucire, și de studiul izvoarelor.

Manualele de pictură, erminiile, au circulat intens în Grecia, muntele Sinai, Balcani și țările române. Copii ale erminiei lui Dionisie din Furna, sau inspirate din alte originale, au ajuns să fie îmbogățite cu desene colorate și miniaturi, reproduceri ale picturilor murale și icoanelor de la Athos. În Rusia au apărut podlinniki; numeroase în sec. XVII și XVIII. Acestea, prevăzute cu adaosuri privitoare la sinaxar, dau indicații amănunțite de ordin tehnic precizînd culorile veșmintelor și substanțele cu care trebuie zugrăvite. Schițele și desenele sînt în același timp înmulțite. Copii, interpretări ori rezumate ale erminiei lui Dionisie din Furna ori chiar, unele din ele, inspirate din erminii mai vechi, podlinniki au circulat în țările române și în Polonia. Meșterii zugravi și iconari de la noi le-au folosit în Țara Românească și în Moldova.

Cunoaștem mai multe versiuni românești, unele traduse din slavonește, altele din grecește. Esențialul este că manualele de pictură, erminii și podlinniki au pus la îndemîna pictorilor tot ceea ce le trebuie ca să-i scutească de studiul izvoarelor și de studiul naturii. Cu noțiunile sau cunoștințele mai serioase pe care le posedau în această de a doua direcție din vremuri mai vechi, din sec. XVI și XVII și chiar pînă astăzi, artiștii iau din manuale planurile de decor, temele (scene și figuri), dispoziția iconografică, chipuri, veșminte, arhitecturi și peisaje.

Erminiile și procedeele de informație sau inspirație la care ne-am referit depărtează de secole artiștii de izovarele legitime și pline de viață, încît s-a ajuns să nici nu se mai vorbească de ele. Cel dintîi este natura. Folosindu-se un anume înțeles profund eronat, al stilizării și picturii arhitectonice, decorurile prezintă un schematism și o «abstracție» care au fost botezate cu numele de spiritualitate și atribuite, împotriva adevărului și istoriei, artei bizantine și artei orientale. La cel de-al doilea izvor, studiul cu privire la liturghii, imnografie, istorie bisericească etc., s-a renunțat demult. Erminiile prezintă un cod, programe iconografice, descrieri, precizări și elemente rezumate — care stau la îndemîna meșterilor și a ucenicilor lor. «Codul» acesta de pictură nu înfățișează însă, s-a văzut, decît o singură tradiție, aceea a Athos-ului; în linii mari numai, fiindcă este alterată de complicații tîrzii și pătată de înrîuriri din vremuri de industrializare a artei. Ignorează numeroase alte tradiții ale unor școli bizantine și orientale, care au lăsat opere de artă de nemăsurată valoare, ajunse numai în ultimele decenii la cunoștința cercetătorilor.



ARTA BIZANTINĂ

În veacul nostru, cercetări științifice privind originile și caracteristicile artei creștine întreprinse cu metodă și rară stăruință au dus la descoperiri de excepțională însemnătate. Aceste cercetări au lămurit, în chip neașteptat, probleme complexe și, îndeosebi, unele caractere ale artei medievale răsăritene. Învățații ruși au studiat temeinic, în cadrul arhitecturii și istoriei, picturile murale, icoanele și manuscrisele cu miniaturi, opere de artă din sec. XI—XVII, lucrări de mare interes în Crimeea, Gruzia, Iviria și Armenia Mică. Monumentele țărilor române, Serbiei și Bulgariei au solicitat, la rîndul lor, atenția istoricilor de artă oferindu-le un material care a început să fie analizat și bine cunoscut. Pornind din Grecia, de la Mistra bizantină de pe Taiget, unde s-au « luminat » picturi murale din sec. XIII, XIV și XV, operațiile de « curățire », numite și « restaurări », s-au întins pretutindeni în țările citate. Igor Grabar, pictor-tehnician și istoric de seamă al artei ruse, a izbutit să scoată la iveală decoruri monumentale străvechi și picturi de valoare ascunse de refaceri și restaurări din două sau mai multe epoci. N. Okunev și alți colaboratori ai maestrului, ajutați de învățați și artiști sîrbi, au desfăcut din întunericul vremii zugrăvelile a numeroase biserici din Serbia veche. Au apărut apoi decorurile murale din România și Bulgaria.

Numărul monumentelor pictate ale lumii de tradiție ori înrîurire bizantină a crescut în proporții neașteptate. Decoruri deja cunoscute au fost prezentate cu adevărata lor față, cea originală, altele, scoase la lumină, s-au impus prin însușiri alese de artă, și prin interesul lor istoric. Am cunoscut astfel Staraia Ladoga, Nereditța, Sf. Dumitru din Vladimir, Sf. Sofia din Kiev, catedrala de la Volotovo, ansambluri murale din sec. XI—XIV, care vădesc un suflu original de inspirație realistă în cadrul și limitele geniului bizantin. Aceasta în vechea Rusie. Picturile din Nerezi, Sopočani, Ohrida, Staro-Nagoricino, Dečani, Marko și de aiurea au arătat fața cea mai frumoasă a realizărilor vechii Serbii. Ne-au uimit, mai ales, unele realizări în spirit realist și tehnică « impresionistă », descoperindu-ne Renașterea bizantină, fenomen anterior Renașterii italiene. Am aflat Capadocia cu numeroasele ei biserici rupestre, împodobită cu picturi adînc diferențiate de cele bizantine. La Constantinopol, după punerea în valoare a mozaicurilor din Sf. Irina și Kahrie-Djami, s-au limpezit, sub conducerea lui Wittemore, problemele legate de decorul basilicii Sf. Sofia a lui Justinian. Iconografia, care și-a precizat în ultimii cincizeci de ani obiectul, metoda și domeniul, a ajutat pe cercetători să pună în lumină gîndirea artei răsăritene, izvoarele acesteia și înfățișările pe care le-a dobîndit, în cursul secolelor, în diferite țări. Colecții cuprinzînd fotografii, desene și descrieri au fost ordonate în Uniunea Sovietică, unde s-au concentrat rezultatele cercetărilor unor învățați în frunte cu N. Kondakov, Ainalov, Igor Grabar, Grekov și Lazarev. Institutul kondakovian a desfășurat, la rîndul lui, o bogată activitate la Praga. La Sorbona și Hautes Études, în Paris, Charles Diehl și Gabriel Millet au îmbogățit, cu colaborarea unui număr de bizantiniști străini, prețioasa documentație privitoare la întregul domeniu răsăritean. Rezultatele complexe și fericite ale acestei activități științifice au definit un concept mai limpede al artei bizantine, alături de descoperiri de o importanță capitală.

Pînă la sfîrşitul secolului trecut, sub numele de artă bizantină se înţelegea arta creştină a Răsăritului. Pentru a-i lămuri fiinţa şi caracterul cercetătorii şi-au pus numeroase probleme. Cea dintîi priveşte domeniul şi aria ei de expansiune. Acestea înglobau, fără distincţii, Constantinopolul şi regiunile mediteraneene, Italia bizantină, Egiptul[2] şi nordul Africii, Asia Mică, Siria, Armenia, Georgia, Rusia, Balcanii (Tracia, Serbia, Bulgaria) şi ţările române. Evoluţia ei, socotită în timp, era cuprinsă între vremea întemeierii Constantinopolului, capitala imperiului roman (sec. IV) şi sec. XVI. Pentru Balcani şi ţările române se ajungea pînă în sec. XVIII, ori primele decenii ale celui următor. Problema originilor, cea mai discutată, lega începuturile artei bizantine de Roma sau de Constantinopol.

Orientul a fost arătat ca fiind izvorul formelor iconografiei. Rolul Constantinopolului şi al Romei au apărut, rînd pe rînd, de importanţă capitală sau de însemnătate secundară. Caracterizarea cugetării şi esteticii bizantine a trecut şi ea prin mai multe faze. Pe urmele lui Didron, s-a admis de mulţi uniformitatea şi lipsa de evoluţie a acestei lumi de artă: « Nici vremea nici locul n-au nici un efect asupra artei greceşti (bizantine), în secolul al XVIII-lea pictorul din Moreea continuă şi copiază pe veneţienii din secolul al X-lea şi pe pictorul atonit din secolul al V-lea sau al VI-lea (sic)*. Costumul personajelor e peste tot acelaşi în toată vremea, nu numai ca formă, ci şi în ce priveşte desenul, culoarea şi chiar numărul şi importanţa cutelor . . . Nu se poate închipui o exactitate mai tradiţională şi o mai puternică tiranie a trecutului . . . În Grecia (la Bizanţ), artistul este robul teologului; opera lui, pe care o vor copia urmaşii, e copia pictorilor care l-au precedat. Artistul bizantin este legat de tradiţie aşa cum e animalul rob al instinctului . . .» **

Chestiuni multiple şi complexe au fost în acelaşi timp rezolvate. Unele din ele se referă la valoarea acestei arte « înţepenite » care se copiază mereu, se depărtează de natură şi se rezumă la un schematism searbăd încărcat de simboluri. Altele relevează o anume mişcare de înnoire, renaşterea bizantină din vremea Paleologilor, de pildă, şi o pun pe socoteala înrîuririlor exercitate de Renaşterea italiană. De dragul simplificării, şi pentru a se sublinia una ori alta din teoriile expuse, au fost lăsate deoparte multe monumente şi s-a accentuat caracterul religios exclusiv al unei arte cu manifestări mult mai diverse şi mai bogate.

În ultimii cincizeci de ani, cum s-a mai arătat, lucrurile au dobîndit progresiv altă faţă. Numărul operelor cunoscute s-a înmulţit. Lucrări ştiinţifice întemeiate pe studii minuţioase şi atente, îndeosebi de iconografie, concepută şi organizată pe principii şi metode noi, au diferenţiat domeniul oriental creştin al Siriei şi Capodociei, de Bizanţ, urmărind şi punînd în valoare înrîuririle reciproce între aceste două lumi de artă. Au descoperit influenţele orientale şi creaţiile răspîndite în Italia, în Balcani şi în nordul Dunării. Armenia, Georgia şi Iviria sînt astăzi cunoscute mai bine, şi originalitatea lor artistică e caracteris-

---

[2] Vezi pag. 229.

* Nu ne explicăm vorbele lui Didron « pictorul atonit din secolul al V-lea sau al VI-lea ». Atosul a fost întemeiat în sec. X.

** M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Introduction.

tică. Astfel, izvoarele artei bizantine și curentele principale au dobîndit relief și se pot distinge limpede în urma cercetărilor recente. Principala cucerire este însă constatarea vieții care a însuflețit arta Bizanțului. Dovezi puternice au respins definitiv teoria uniformității și imobilității acestei arte.

Pictura bizantină a cunoscut o renaștere întemeiată pe reîntoarcerea la antichitate, epocă strălucită ale cărei monumente abia acum le cunoaștem. Aceasta a precedat Renașterea italiană, cu mult. Nu de mai mic preț este, apoi, constatarea vieții artistice trezite de Bizanț în Rusia, Balcani și țările române, unde geniul bizantin a jucat rolul unui altoi.

În scurta noastră caracterizare, nu avem intenția să analizăm toate problemele și soluțiile cele mai potrivite. Voim să definim caracterul picturii bizantine și esența geniului ei, să-i punem în lumină notele principale, diferențiindu-le. Vom încerca, înainte de toate, să înlăturăm erorile de înțeles care-i stăpînesc pe cei mai mulți în această privință — pe cei greșit orientați de manuale și erminii, ca și o întreagă opinie tiranică de ordin tradițional.

Am aflat două tradiții la originea artei creștine: tradiția elenistică și tradiția orientală. Cea dintîi evoluează, în cursul evului mediu, la Constantinopol și înrîurește coastele Asiei, Salonicul, Macedonia occidentală (de la Ohrida, Uskub, Serbia), Țara Românească, apusul Rusiei, Georgia și Anatolia. Un curent pornit din Asia stăpînește Creta, Dalmația, Italia[3], Provența franceză și Spania. Salonicul[4] face legătura dintre Constantinopol și Grecia. Aceasta din urmă a stat, pînă în sec. XIV, sub înrîurirea Orientului. Bizanțul a contribuit, la rîndul lui, la constituirea acestei arte cu anume trăsături și cu pecetea geniului său, Mistra singură, și anume în sec. XIV, fiind caracteristic bizantină. Tradiția orientală este aceea a Mesopotamiei, platoului Anatoliei, Armeniei și Caucazului. Note particulare disting aceste două din urmă regiuni*.

O a doua constatare privește existența unei arte bizantine profane care a evoluat paralel cu cea religioasă. Casele și edificiile publice, monumentele întemeiate de împărați și îndeosebi palatul acestora au fost, din vremea Romei, decorate, ca și în Orient de altfel, cu picturi în mozaic, fresco, tempera sau anume genuri de encaustică. Temele acestora, de ordin mitologic și istoric, au fost organizate în vederea preamăririi suveranului.

Puținele exemple care s-au păstrat se află răspîndite în regiunile mediteraneene și asiatice. Cele mai multe, ecouri ale picturilor de pe pereți ori transpuneri ale acestora, sînt mozaicuri pavimentare. Cîteva apar în miniaturile manuscriselor cu subiect profan. Faptul ne interesează fiindcă întregește imaginea și domeniul artei bizantine, redus de unii cercetători exclusiv la pictura religioasă, lămurind totodată și unele particularități ale acesteia din urmă, căreia arta profană i-a dăruit multe teme, ordine și stil.

Într-o primă perioadă, care se întinde pînă la tulburările iconoclaștilor, raritatea exemplelor ne pune în fața unor cicluri evanghelice juxtapuse portretelor de mucenici și ctitori, și unor imagini, adevărate ex-voto, mărturii de recunoștință și rugăciuni ale închinătorilor. La Constantinopol, bazilica închinată Sf. Sofii, întemeiată de Constantin cel Mare și în întregime reconstruită de Justinian (între 537 și 562)

---

[3] și [4] Vezi pag. 230; 233.

* G. Millet, *L'ecole grecque dans l'architecture byzantine.*

celebră prin bogatul său decor în mozaic și marmură policromă, apare astăzi, în urma operațiilor de curățire și restaurare întreprinse în ultimii ani, în toată strălucirea ei. Este important să precizăm că din sec. VI, adică de la Justinian, și pînă la mijlocul sec. IX, întregul decor nu a cuprins nici o temă religioasă și nici o figură. Pereții erau îmbrăcați, așa cum se văd și astăzi, pe marea majoritate a suprafeței lor, cu plăci de marmură policromă. Pictura în mozaic (de la partea superioară a acestora și de pe bolți) arăta cruci pe fond de aur. Cei patru heruvimi de la baza cupolei au fost socotiți, pînă acum, ca singurele imagini datînd din vremea lui Justinian. Se pare că există îndoială și în privința lor. Scenele și figurile, proorocii și episcopii de pe zidurile laterale (sub cupolă), și picturile cu personaje din navă, nartex și din timpanul de deasupra porții de intrare, sînt toate executate începînd din 843 înainte. Sînt ex-voto de împărați și portrete, multe de o mare valoare artistică.

La Salonic, biserica Sf. Dumitru a adăpostit, încă din sec. V, moaștele mucenicului căruia i-a fost închinată. Pictura în mozaic, datată din secolul următor și, în parte, din sec. VII, formează tablouri ex-voto, decorate cu portrete de donatori. Unul din cele mai celebre înfățișează pe Sf. Dumitru cu capul gol și înconjurat de nimbul circular de aur, între arhiepiscopul Salonicului și guvernatorul cetății. Cel dintîi poartă un lung stihar și o mantie fără atributele arhierești. Pe umeri și la piept o fîșie brodată pare a arăta omoforul. Cu mîinile acoperite de mantie, personajul acesta ține o carte închisă cu scoarțe de aur și împodobită cu o cruce. Cel de-al doilea personaj e reprezentat în tunică luxoasă purpurie și drapat în togă aurie. În mîini ține o cîrjă scurtă, cu cruce la mîner, și un obiect asemenea unui săculeț sau unei năframe. Nimburi rectangulare apar la spatele capetelor amîndurora, și ne spun că și arhiepiscopul și guvernatorul trăiau cînd li s-au făcut portretele. În picioare și cu fața spre noi, sfîntul și însoțitorii «pozează». Figurile sînt studiate și caracteristice. În figura sfîntului uimesc ochii mari, ovalul pronunțat al feței și privirea care amintește pe aceea a unor portrete egiptene. Trăsături realiste caracterizează, la rîndul lor, chipurile individualizate și vii ale arhiepiscopului și guvernatorului. Draperiile studiate și de stil reduc la minimum «materia». Coloritul este ținut parcă înadins într-o gamă estompată, fără străluciri și reflexe. Fizionomiile devin, din această pricină, mai grăitoare.

La Ravenna, mozaicurile din Sant'Apollinare Nuovo ca și cele celebre din San Vitale au drept temei note orientale. Pecetea Bizanțului se recunoaște totuși ușor în ele. Tablouri rectangulare, decorate cu teme evanghelice, organizate în vederea funcției monumentale și efectului decorativ, inaugurează un adevărat sistem. Procesiuni de mucenice și mucenici se desfășoară de-a lungul pereților laterali, deasupra coloanelor în primul monument. Cele dintîi, luxos drapate în mantii de aur cu mîneci scurte și tunici lungi albe, poartă văluri care pornind din creștet acoperă capul, la spate, și cad pînă aproape de pămînt. Le acoperă mîinile, care țin coroane metalice împodobite cu smalțuri colorate și pietre. Mucenicii înveșmîntați în tunici cu laticlavii* țin de asemenea coroane în mîini. În mers procesional către absida bazilicii, figurile au capul întors spre privitor. Palmieri despart figurile și scandează ritmul compoziției. Fondul e de aur și solul, verde de smalț, împodobit cu flori. Un tablou arhitectonic înfățișează palatul lui Teo-

* «*laticlavii*», benzi colorate, aplicate longitudinal pe togele (tunicile) personajelor; sînt semne de distincție, de origine romană.

doric cu colonadă şi fronton triunghiular, draperii brodate suspendate între coloane şi capitele minuţios sculptate. Deasupra acestora se văd figuri decorative, în culori vii, pe fond de aur. Imaginea palatului formează un document istoric, datat din primii ani ai veacului al VI-lea. Document rămîne şi grupul de arhitecturi din dosul palatului şi din incinta oraşului închis de un zid mare de piatră prevăzut cu crenele. S-a observat că mare parte din decorul descris este anterior ca dată de execuţie, stăpînirii bizantine la Ravenna, şi că se datoreşte regelui ostrogot Teodoric. Nu e mai puţin adevărat însă că atitudinile frontale ale personajelor şi înfăţişarea de icoană amintesc de aproape Bizanţul, aşa cum procesiunile ne poartă gîndul către monumente de plastică grecească trecute prin prisma cugetării bisantine.

Mozaicurile din San Vitale (mijlocul sec. VI), pe bună dreptate celebre, oferă, în cadre ornamentale de un lux şi un caracter uimitor, comparabile cu acela al aurăriei, smalţurilor şi broderiei, portrete numeroase de un interes excepţional; interioare de palate, peisaje, păsări şi costume strălucitoare. Valoroase din punct de vedere istoric, ne ajută să întregim imaginea Bizanţului din vremea lui Justinian şi a împărătesei Teodora şi să deosebim tradiţia romană şi înrîurirea orientală. Ele mai reprezintă un admirabil exemplu şi o reuşită rar întîlnită de decor cu îndoită funcţiune. Cea dintîi e de ordin arhitectonic, fiindcă împlineşte exigenţele artei monumentale şi pune în valoare formele şi liniile edificiului. Cea de-a doua organizează pictura într-un ansamblu ordonat, bine legat şi de sine stătător. Independenţa acestuia din urmă apare privitorului la răstimpuri şi anume datorită vieţii — am zice — interne, închisă într-însul. Nota impune explicaţii. În majoritatea covîrşitoare a picturilor în mozaic, efectul se întemeiază pe armonia suprafeţei smalţurilor. Tonurile se îmbină şi trăiesc graţie valorii lor luminoase şi incidenţei luminii exterioare. La San Vitale măiestria artiştilor a mijlocit intervenţia unei a doua armonii, subordonate celei dintîi, şi uneori precumpănitoare. Aceasta rezultă din efectele feţelor înclinate, just calculate şi îmbinate ale « cuburilor », tăiate în triunghiuri, trapeze, poligoane cu mai multe laturi etc. fiecare cu tonul ei, altfel valorat de lumină şi înrîurit de cuburile vecine. Culorile sînt bogate şi « hrănite ». Ele posedă intensitate şi sînt de calitate superioară. Peisajele, acela din jertfa lui Avraam de pildă, sînt un model de rezolvare savantă şi justă a perspectivei monumentale. Copacii, verdeaţa şi florile, cerul şi norii, împlinesc cele două mari exigenţe ale stilului, realismul naturii şi « dematerializarea » impusă de zidul care nu trebuie nici spart, nici încărcat.

Din punct de vedere al documentării şi exactităţii istorice, picturile sînt de prima însemnătate ca mijloace de informare. Înviază moda de la curtea lui Justinian şi o întreagă epocă. Aceeaşi importanţă au elementele de mobilier şi draperiile; gătelile de cap — coroane, bijuterii, colane etc. Portretul împăratului Justinian şi cel al împărătesei Teodora, precum şi portretele cîtorva personaje de la curte, imagini oficiale şi de protocol, sînt semnificative. Ochii mari cu privire dreaptă şi concentrată, ovalul feţelor şi prezentarea figurilor evocă, dincolo de solemnitatea curţii imperiale, portretele egiptene de pe sarcofage, icoanele bizantine cele mai frumoase şi arta paleocreştină. Mîinile, piatra de încercare a pictorilor de portrete, merită singure un studiu aparte la San Vitale. Relevăm realismul bine înţeles, izvorît anume din studiul şi cunoştinţa naturii. Bine văzute, construite şi desenate cu simţ anatomic, portretele au viaţă şi caracter. Aceleaşi însuşiri, şi pornite din acelaşi izvor, se disting pe fizionomiile deseori vorbitoare, în privirile

pornite dinlăuntru, şi în atitudinile personajelor, libere, elegante, protocolare dar şi însufleţite de mişcare şi de o naturaleţe neaşteptată. Portretul arhiepiscopului Maximianus, portret istoric şi icoană în acelaşi timp, este, poate, o capodoperă a genului.

Decorul în mozaic de la Sant'Apollinare in Clase, datat din aceeaşi vreme cu cel de la San Vitale, ne arată, pe bolta absidei, o minunată sinteză de natură şi vis. Într-o grădină, peisaj rupt din realitate, cu verdeaţă fragedă, cu aer, lumină şi mişcare, Sf. Apollinare, figură de icoană, se roagă. Schimbarea la faţă a lui Cristos e tema principală. Elemente simbolice (apostolii înfăţişaţi prin oi) vin din arta paleocreştină. Doi arhangheli, înveşmîntaţi ca împăraţi bizantini şi purtînd drapelul (labarum), vin de la Bizanţ.

Bizanţului i se datoresc trei monumente de seamă ale Romei: capela San Venanzio din Lateran (datată din anul 642), paraclisul papei Ioan al VII-lea (datat din 705), aflat pe vremuri în cuprinsul bazilicii San Pietro din Roma; bazilica sfinţilor Nereo şi Achilleo (795—816)*. Recunoaştem înrîurirea bizantină, la San Venanzio, în portretul Mariei orantă şi în chipurile mucenicilor. La Santi Nereo şi Achilleo aflăm o *Schimbare la faţă* şi două scene cu Maria, de inspiraţie şi stil bizantin. *Închinarea magilor* din paraclisul papei Ioan al VII-lea, pictură în mozaic (aflată astăzi în biserica Santa Maria in Cosmedin din Roma), arată un portret dintre cele mai rare, ca tinereţe şi graţie, al Mariei şi un Isus, copil însufleţit de viaţă şi naturaleţe, cum se întîlneşte în puţine monumente medievale. Cîmpul este de aur. Pe acesta «pîlpîie» reflexele multiple în ton albastru de piatră semipreţioasă ale maforionului Mariei. Portretul papei donator, în picioare, purtînd pallium** şi, cu mîinile acoperite, chivotul de sfinţire, nu poate fi uitat de cine l-a văzut odată. Căutătura gravă şi senină venită dinlăuntru, aerul gînditor şi atitudinea fac cel mai curios efect, fiindcă prezintă, laolaltă, două însuşiri care de obicei se exclud: impresia de notaţie artistică, prinsă în goană şi fixată cu linii şi pete de culoare atît de uşoare încît te temi să nu se şteargă, şi sentimentul unei opere studiate şi ieşite din atente şi savante cercetări. Demnă de notat, în acelaşi timp, atît în închinarea magilor cît şi în portretul papei, e subordonarea meşteşugului: ştiinţa artistului rămîne în umbră şi face loc vieţii, înregistrate şi înfăţişate cu o rară sensibilitate poetică.***

Cîteva picturi în frescă din Santa Maria Antica sînt din sec. VII şi VIII; anterioare ori contemporane iconoclasmului. Simţul vieţii în portrete, cum este acela al Sf. Abbacyr, studiul naturii şi cunoştinţele anatomice pun în lumină legătura artei bizantine cu izvorul principal şi firesc al picturii, arătînd condiţiile în care s-a desfăcut calea acesteia, la Bizanţ, ca şi în epoca paleocreştină, şi explică reuşitele. Două monumente trebuie iarăşi amintite: decorul în mozaic al bazilicii din Parenzo, în Istria, şi acela tot în mozaic al catedralei San Giusto din Triest. Cel dintîi, datat din sec. VI, are un aspect strălucitor datorit în parte materialelor folosite: cel de-al doilea (sec. VII) se înscrie în lucrările de artă ale epocii şi regiunii.

Numeroase mozaicuri, fragmente şi ansambluri mai importante au fost descoperite la Constantinopol, în Africa bizantină, în muntele Sinai şi în palatele musulmane din Asia apuseană. Mozaicuri pavimen-

---

* Nereus şi Achilleos; folosim însă numele italieneşti.

** pallium, insignă episcopală de ordinea omoforului.

*** Bizanţul întîlneşte peste tot, în Roma, moştenirea artistică locală; vie şi tenace, aceasta străbate secolele şi va înflori în arta lui Cavallini, Torriti şi Giotto.

tare, de mare interes, sînt cele ale palatului imperial din Constantinopol. Au teme profane și sînt caracterizate de realism și libertate. Altele de aceeași inspirație vădesc cunoștința naturii și reprezintă, uneori, importante documente istorice. Operele de artă din această primă perioadă a artei bizantine păstrează vie legătura cu epoca paleocreștină[5]. Note elenistice apar în cele mai multe din ele. Sentimentul vieții nu este, în nici una din lucrările de seamă, anulat și — se poate spune — nici întunecat de înrîuririle persane și, în genere, de influența Orientului.

Victoria și distrugerile iconoclasmului, eveniment de însemnătate covîrșitoare, a redus moștenirea bizantină la un număr mic de monumente. Multe dintre cele mai caracteristice au pierit fiindcă se aflau în capitale și mînăstiri unde tulburările au avut cea mai mare intensitate. Acestea au durat un secol și jumătate, pînă la anul 843. O activitate organizată, și condusă de principii noi, a impus aniconismul și a favorizat, odată cu revenirea unor teme de ordin elenistic, înflorirea artei decorative. Mai importante au fost două curente care stau la originea Renașterii bizantine. Cel dintîi este ceea ce s-a numit « întoarcerea la antichitate ». Prestigiul elenismului alături de acel al artei și cugetării eline au adus preocuparea de « stil » și întărirea sentimentului naturii.

Mozaicurile din Sf. Sofia, la Constantinopol, sînt lucrul sec. IX — XII. De la sfîrșitul sec. IX datează decorul timpanului de deasupra ușii principale de intrare. Tema, interpretată de cercetători în mai multe feluri, socotim că ilustrează o rugăciune din ritualul sfințirii de biserici. Din punct de vedere artistic, interesează prin exactitatea cu care sînt transpuse în imagini subiectele cuprinse în rugăciuni și ritul. Nota istorică apare precumpănitoare în portretul împăratului îngenuncheat, caracteristic și superior genului oficial. Costumul e un document. Din punct de vedere tehnic, remarcăm folosirea planurilor de umbră și a celor de lumină în scopul de a modela trupul, mîinile și chipul propriu-zis. Cu ajutorul a puține culori și al aurului, pictorul a obținut relief. E interesantă metoda accentuării contururilor și barele din draperii și desenul părului.

Numeroase mozaicuri votive cuprind vederi ale Constantinopolului și portrete de împărați. Într-unul din ele, Constantin al IX-lea Monomahul și împărăteasa Zoe, în picioare, înveșmîntați în costume de ceremonie și cu coroane pe cap, încadrează pe Cristos, care stă pe tron, ținînd evanghelia închisă pe genunchiul stîng și binecuvîntînd cu mîna dreaptă. Într-altul, aflat în tribuna de miazăzi ca și cel dintîi, se văd Maria în picioare, împăratul Ioan al II-lea Comnenul și împărăteasa Irina. Costumele pot fi studiate în amănunte. Chipurile trădează pe portretiștii oficiali. Fondul de aur și atitudinile frontale amintesc icoanele. Interesante, în primul rînd, mîinile executate după un anumit model și, în definitiv, puțin personale, dar totdeauna vădind observația și realitatea. Aceleași însușiri are și părul. Aurul pe care apar figurile, și din care par a se desprinde, introduce o curioasă notă de abstracție și de evocare a « lumii cerești » în care pictorii au vrut să înfățișeze personajele împărătești. Desprinderea aceasta din realitate merge mînă în mînă cu o predilecție izbitoare pentru ceea ce se poate numi caligrafia figurilor. Liniile de contururi sau de modelare, ca și accentele de lumină care brăzdează obrajii, fruntea și bărbia, par a se organiza în procedee și sisteme. Tind, cu deosebire în operele de ordine secundară, să devină independente, nemaiavînd sprijinul realității și nici obligația de a o observa de aproape. Bogăția stofelor, aurului și

---

[5] Vezi pag. 233.

pietrelor preţioase folosite în broderii şi găteli (coroane, colane, cercei etc.) atrage privirile supărător. Pe încetul, aceste amănunte nimicesc formele şi plasticitatea. Trupurile se lipesc de fond, se subţiază şi lasă locul draperiei. Capetele, imagini de icoane, sint din ce în ce mai puţin personale. Aceasta pentru majoritatea tablourilor care poartă pecetea impersonalităţii. Un cod de reguli picturale şi îndeminarea, dusă pînă la virtuozitate, pretind să evolueze singure şi să construiască universul lor. Trebuie să ţinem seamă, fireşte, şi de moda picturii de curte, a artei oficiale, cum s-a zis de multe ori, proprie atelierelor şi echipelor de decoratori chemaţi să lucreze mult şi iute*.

Mozaicul care ilustrează tema Deisis, şi se vede în tribuna de la miazăzi, datează, se pare, din sec. XII. Virtuozitatea meşterilor se afirmă aci în modelarea draperiilor, care ne lasă totuşi să întrevedem trupurile. Pictorul a folosit cubuleţe de dimensiuni foarte reduse. Factura, strînsă şi minuţioasă, urmăreşte efecte de moliciune şi vibraţii de culoare. Chipurile, fruntea, nasul, umerii obrajilor, ochii şi privirea lor, barba şi părul capului, lucrate miniaturistic, uimesc cind sînt privite de aproape. Nu distingem însă nici o trăsătură viguroasă, nu vedem linii mari. Creaţia e înlocuită de manierism, în cele mai multe cazuri. Meşterul a renunţat la principiile şi avantajele mozaicului pentru a concura cu pictura în tempera de icoane portative. În alte cazuri, cum e acela al portretului lui Alexios din tribuna de la miazăzi, sîntem parcă în faţa unei plăci cizelate sau a unei opere de orfevrărie cu smalţuri.

În insula Chios, la biserica mînăstirii (Nea-Moni) decorată cu mozaicuri în sec. XI, ne-au rămas cîteva portrete, al Mariei şi al cîtorva sfinţi, precum şi patrusprezece praznice. Temele « Cristos pe cruce » şi « coborîrea la iad a lui Isus » sînt celebre. Două însuşiri reţin pe privitor. Pe fondul de aur, figurile au o prezentare energică şi plină de viaţă, care a fost numită « aspră ». E vorba, de fapt, de linii mari şi contururi accentuate folosite în desenul trupurilor şi draperiilor. Moliciunea rezultată, în mozaic, din minuţiozitatea şi încetineala lucrului, este înlocuită aci cu libertate de mişcare şi cu accente proprii frescei. Culorile, în al doilea rînd, un albastru intens, un roşu de piatră semipreţioasă, şi un verde de smalţ vechi sau de piatră « dură », sînt alese, pare-se, înadins ca să impresioneze prin puterea şi bogăţia lor. Asocierea şi armonizarea tonurilor sînt făcute în chipul cel mai îndrăzneţ. Albastrul intens brăzdează albastrul de lumină şi, în chip mai curios, roşul de mărgean. Un nimb verde de oală mesopotamiană ori persană apare alături de un roşu de miniu. Cel dintîi e încadrat cu roşu, iar cel de-al doilea cu albastru; amîndouă, pe aurul cîmpului. Eva este pictată în linii mari, energice şi aspre, cu aur, roşu de mărgean şi brun intens. Factura ochilor şi privirea sînt excepţional de interesante. Cea dintîi prin îndrăzneala şi simplitatea ei, cea de-a doua prin elocvenţa sa. La Chios, cubuleţele de mozaic par a fi din ceramică. Draperiile celor două Marii amintesc sculpturile medievale apusene din veacul al XIV-lea ori al XV-lea, cînd stofele par a avea glas.

Din aceeaşi vreme, sau datate de la sfîrşitul sec. XI, sînt picturile în mozaic de la Dafni, în regiunea Atenei. Liniile mari ale unui program iconografic bizantin, logic şi ordonat, au fost hotărîte, cu un secol ori un secol şi jumătate mai înainte**. Le aflăm la Chios şi la Dafni. Centrul principal de interes este format din ilustraţia bisericii, aşa cum o găsim definită în « Istoria eclesiastică ». Praznicele, portretul Mariei,

---

* Cf. A. Grabar, *La peinture byzantine* (estetica).

** A. Grabar, *La peinture byzantine*.

episcopi și mucenici împlinesc ansamblul. E întemeiat pe selecție. Un număr mic de scene și portrete, care concentrează înțelesul, sînt așezate la locurile potrivite pentru a răspunde cerințelor arhitectonice. La Dafni, decorul a fost restaurat la sfîrșitul veacului al XII-lea. Se observă, din această pricină, unele interferențe. Materialul a fost, în parte, înnoit. Portretul lui Cristos este celebru: *Isus Cristos mîniat*. Construcția frunții, ochilor, nasului, obrajilor și bărbiei se reazemă pe cea mai atentă observație și pe cunoștințe anatomice. Mîinile, cu degete lungi și flexibile, impresionează prin energia și caracterul lor. Părul bogat este luminat cu ajutorul unor brazde de aur. Draperiile sugerează bustul, înfățișat plastic. Relieful, stăpînit de sentimentul și cunoștința decorului monumental este de altfel nota dominantă a tuturor picturilor de aci. Nașterea, botezul și praznicele, în parte deteriorate, prezintă un curios caracter de autonomie. Au înfățișarea unor scene independente și nu apar ca elemente ale unui ansamblu. Totuși, împotriva acestei prezentări, legătura de cugetare, ideile și succesiunea se pot urmări ușor. Aceasta din pricina plenitudinii de înțeles și caracterului fiecărui tablou. O a doua însușire remarcabilă răsare în ochii privitorului atent. Fiecare din aceste tablouri este așezat anume în locul indicat parcă de arhitect; acolo unde el nu-și pierde nimic din interesul lui, dar explică și « comentează » monumentul. Peisajul, în *Nașterea lui Cristos* și in alte două sau trei praznice, trăiește prin sine. Nu e element accesor. Maria are atitudine statuară, iar in *Botezul lui Cristos*, figura centrală este o adevărată statuă.

La Niceea, orașul în care s-au întrunit două sinoade ecumenice, bazilica închinată « adormirii Maicii Domnului » (Koimesis) păstrează un decor in mozaic din sec. IX. Pe bolta absidei, vedem pe Maria în picioare, înveșmîntată în mantie « albastru de noapte ». Poartă un văl lung, de aceeași culoare, brodat cu aur pe margini și împodobit cu cruce pe frunte, ține pe Cristos la piept cu amîndouă mîinile. Acesta are capul inconjurat de nimbul cruciger și un « volumen »* în mîna stîngă; cu dreapta « binecuvîntează ». Un semicerc de aur apare în crestetul compoziției; din acesta, coboară trei raze de lumină: una atinge capul Mariei. Pe arcul triumfal, patru cete de îngeri încadrează tronul hetimasiei. În nartex, mozaicurile sînt din veacul al XI-lea. Deasupra ușii de intrare e Maria, bust și orantă, in maforion violet, tivit cu aur, și purtînd un văl de aceeași culoare. La muntele Athos nu mai aflăm decît fragmente de mozaicuri originale.

Un ansamblu important păstrează Sf. Sofia din Kiev. Interesant prin programul său, decorul este completat de o serie de fresce pictate. Pe balustradele tribunei se văd lupte și scene de circ, formînd o documentare istorică și o completare a ideii pe care trebuie să ne-o facem de pictura bizantină profană.

Bazilica din Torcello, în arhipelagul venețian, a fost înălțată în sec. XI și împodobită, la origine, cu fresce. Cîteva figuri de sfinți se disting pînă astăzi. Ulterior (sec. XII) s-a executat decorul în mozaic. Cei ce au văzut-o odată nu pot uita impresionanta înfățișare a Mariei în picioare pe un podium, în tunică lungă și mantie albastră modelate cu reflexe de aur. Tînără, elegantă și înaltă, se reazemă pe piciorul stîng și îndoaie ușor pe cel drept. Pe brațul stîng ține pe Cristos îmbrăcat în tunică și mantie de aur; mîna dreaptă e lipită de piept. Apare pe bolta absidei, cer de aur, fără figurile de îngeri care sînt de obicei adăugate la stînga și la dreapta, asemenea unei statui antice sau unei

---

* volumen, rotulus, sul de pergament.

prezentări împărăteşti într-un fast riguros ordonat. Apostolii se văd pe perete, în zona inferioară şi la picioarele ei. Pe peretele de la apus e pictată judecata din urmă, care are deasupra ei răstignirea şi învierea. Remarcăm şi noi selecţia scenelor şi figurilor. Suprafeţe mari rămîn goale pentru a sublinia importanţa şi solemnitatea figurilor principale şi a scenelor. Nudurile cele mai sumar tratate sînt anatomic exacte. Draperiile nu sînt niciodată pictate pe dinafară şi, în genere, nu întîlnim virtuozitate. În amănunte, în focul veşnic, de pildă, capetele sînt portretistice şi vii.

Decorurile la San Marco, în Veneţia, formate din mozaicuri de diferite epoci, ne interesează, fiindcă sînt de stil şi spirit bizantin, acelea din cupole, de deasupra uşii de intrare, şi decorul tindei de la miazănoapte. În sec. XIII, artiştii au urmat aci şi au reprodus ilustraţiile unei biblii mai vechi. Le-au mărit şi interpretat în chip monumental. Se întorceau, în felul acesta, la exemplele antichităţii, la peisajele şi arhitecturile paleocreştine, la personificările cuprinse în Geneza din Viena şi alte manuscrise ale vremii şi la edificiile elenistice etc. Pe drumul acestei reveniri la tradiţie, artiştii care au lucrat la San Marco — bizantini de origine sau de educaţie — au aflat însă şi dragul de natură şi realismul istoric al elenismului. În scenele din geneză, prepeliţele sînt pictate cu simţ de adevăr şi cunoştinţe de natură. La fel, lanurile de grîu, frunzele copacilor, apa şi stofele. De un interes superior sînt atitudinile variate ale personajelor, mişcările vii şi fireşti, simţul de povestire şi acţiunea. Cîmpurile de aur, notă bizantină a vremii, introduc singure discordanţă, făcînd să apară dealurile, clădirile, copacii şi personajele ca desprinse de altundeva şi lipite pe un fond nou. Sîntem însă în Italia şi într-o vreme cînd tradiţia artei din aceste regiuni a evoluat către un orizont nou, acela ce va duce la Cimabue, Cavallini şi Giotto.

La Cefalù şi Palermo, în Sicilia, se păstrează mozaicuri, opera unor echipe de artişti sicilieni, italieni şi greci din Constantinopol ori formaţi sub înrîurirea acestui centru, datînd din sec. XII. Cele din catedrala de la Cefalù (1148) ne arată, pe bolta absidei, bustul lui Cristos în tunică de aur şi mantie albastră. Părul bogat, mătăsos şi luminat de reflexe aurii, fruntea pe care se disting cele două şuviţe tradiţionale, chipul prelung cu ochii mari şi privirea ţintită în depărtări, poziţia mîinilor şi gestul dreptei compun o înfăţişare realistă, înălţată şi inspirată. Naturaleţea şi solemnitatea sînt armonizate. Pe fond de aur, ca şi Cristos, mai jos pe peretele absidei, apare Maria în tunică albastră, mantie cu reflexe viorii şi broderii de aur. Arhanghelii Mihail şi Gavril, înveşmîntaţi în « loros » imperial, ţin în mîini discuri de argint, ornate cu cîte o cruce, şi baghete de aur (de ceremonie). La Cefalù, meşteşugul mozaiştilor se poate urmări în amănunte şi sluji drept pildă. Liniile mari, plasticitatea şi minuţiozitatea, se îmbină aici în chip armonios. Fondurile de aur creează o lume particulară în care figuri şi siluete, în atitudini statuare, păstrează un accent de umanitate şi realism. Devine în acelaşi timp mai sensibil ca oriunde procedeul simbolist bizantin care constă din folosirea unui « limbaj » special pentru a exprima idei şi nuanţe. Elementele acestui limbaj se constituie din poziţia şi gestul mîinilor, motivele de decor (discuri, năframe, stele etc.), ierarhizarea figurilor, gradaţia şi proporţiile acestora, culorile draperiilor etc.

În Capela palatină din Palermo (mijlocul sec. XII) străluceşte un ansamblu de mozaicuri bizantine de mare însemnătate. Portretele sînt de primul ordin. Ioan Gură de Aur şi Vasile cel Mare, în stihare lungi şi feloane nedecorate, cu omoforul mare şi cărţi închise sprijinite

pe mîna stîngă acoperită, sint modele ale genului. Capul celui dintîi, de un oval pronunțat, cu fruntea excesiv de înaltă, ochii apropiați, nasul fin și bărbia ascuțită, este modelat ca intr-o guașă de miniatură. La fel și mîna dreaptă, ușor ridicată și cu degetele împreunate intr-un anumit înțeles de elocuțiune. Se simt oasele, iar pielea întinsă pe acestea, străbătută de sînge și cu aspect de pergament, accentuează caracterul ascetic al figurii. Privirea interioară arată hotărîre și concentrarea gîndului. Stihirea de Crăciun grupează tema lui Cristos în iesle, ținut de Maria și încălzit de suflarea boului și a asinului, vestirea îngerilor, baia copilului, sosirea și închinarea magilor. Mai multe episoade, și douăzeci de figuri, sînt grupate intr-un tablou unitar. Se poate studia procedeul bizantin de selecție și concentrare, de ierarhizare și expresie. Ca într-o expunere bine gîndită și organizată, se distinge centrul de interes, elementul principal, și se vede indicată ordinea în care trebuie urmărite elementele scenei. Importanța fiecăruia apare clară. Ansamblul formează o imensă icoană monumentală. Aceeași ordine și gradație sînt înscrise în alegerea și armonizarea tonurilor. Viu și cald, intens colorat, fiecare e așezat alături de acel care îl exaltă sau îl potolește: verdele lîngă aur, albastrul lîngă roșu sau învrîstat cu dungi de aur; tonul brun patinează strălucirea. Reflexele înseși sînt ordonate. Alături de imaginea arhitectonică a cetății, intrarea în Ierusalim oferă grupuri meșteșugit compuse, acelea ale apostolilor și populației din poarta cetății; imaginea lui Cristos îngîndurat, care coboară pe asin un drum triumfal, și agitația entuziastă a personajelor din primul plan. Compoziția poate fi asemuită unei ordini muzicale. Tonurile au peste tot luciri de pietre, de smalțuri vechi ori de stofe.

La Constantinopol, mînăstirea închinată lui Cristos « din țarini » (Moni tis choras; cu numele turcesc Kahrie-Djami) păstrează o parte din impunătorul decor pictural în mozaic, datat din primii ani ai sec. XIV, care înfățișează scene din viața Mariei și « minunile » lui Isus, inspirate in majoritate din apocrife. Cea dintîi trăsătură e de ordin istoric și pictural și îi datorăm vederi de orașe vechi din Siria. Se mai remarcă, în al doilea rînd, înrîurirea modelelor antice — decorul bogat, care amintește monumente paleocreștine —, predilecția pentru realism, temperat de mult gust, și înfățișarea statuară a figurilor. În scena recensămîntului lui Quirinus apar, pe fond de aur, arhitecturi și personaje cu siluete înalte. Pictorul a lungit figurile pentru a le armoniza și proporționa cu scara monumentului. Se poate observa și o tendință « manieristă », impusă desigur de moda vremii. Nota realistă apare și în indicațiile discrete ale maternității Mariei. Compoziția este elegantă, « aerată », cu spații între figuri și grupuri, judicioasă și echilibrată. Quirinus, cu un ofițer de gardă la spate. Iosif și însoțitorii lui formează de o parte și de alta două grupări puse în lumină și calculate. În centru, într-un larg spațiu liber, Maria, drapată în maforion albastru cu luciri de aur, stînd în picioare în punctul principal de interes al tabloului, dă răspunsuri ce sînt înscrise de scrib pe un rotulus. Capetele sînt lucrate miniaturistic și au toate expresie. Scena e de caracter protocolar și solemn. Călătoria la Betleem sugerează o atmosferă liniștită, de povestire. Fiul lui Iosif deschide drumul mergînd cu pașii mari. Iosif, cu ochii țintiți la Maria, care îi vorbește, urmează tot jos. Aceasta din urmă, în maforion albastru luminos, se vede în centru, călare pe un asin alb, pictat cu știință anatomică. Fondul e compus dintr-un deal cu creștete retezate (potrivit odei vremii și nevoii de a prinde și concentra lumina); îndărătul lui, se vede un oraș închis în incinta de ziduri cu turnuri. Copaci orientali abia stilizați par bătuți de vînt.

Sînt demne de relevat impresia de spațiu, rezultată din perspectiva savant echilibrată, distanța dintre personaje și ritmarea compoziției. După aproape 700 de ani, culorile, păstrînd gingășia de tonuri delicate și luminoase, evocă mătăsurile. Stilizarea nu a distrus nici materia acestora și nici volumele, sugerate cu precizie și discreție în desenul trupurilor. Mișcările sînt liniștite; notă clasică și aceasta. Figurile sînt realizate din studiul realității și înrîurirea statuilor antice.

Mozaicurile de la Kahrie-Djami sînt amintite și în legătură cu picturile murale din sec. XIV, păstrate în biserica domnească de la Argeș.

În preajma vremurilor de distrugere a centrului bizantin de artă din capitala imperiului, mozaicurile de la Kahrie-Djami vădesc însușiri superioare și caracterele esențiale ale picturii bizantine: monumentalitatea, cunoștința naturii și realismul temperat de înrîurirea clasicismului și statuarei antice. Înțelegem aci mai bine ca oriunde că arta bizantină s-a întemeiat pe antichitatea grecească. Înrîurirea acesteia nu s-a impus niciodată însă în chip tiranic, fiindcă a fost în tot cursul istoriei «dozată» de inspirație și studiul naturii. Cugetarea și funcția pe care biserica a impus-o decorului pictural, îndatorirea anume de a înfățișa și de a explica idei și fapte, în linii, forme, tonuri și compoziții, au contribuit puternic la armonizarea acestor izvoare. «Explicările» trebuiau în adevăr să părăsească terenul și tonul erudiției și abstracției pentru a se face înțelese de cercuri mai largi. Echilibrul între aceste forțe a fost păstrat datorită culturii temeinice și gustului bizantin. Acestea l-au apărat de naturalism, ale cărui excese vor provoca transformări mari, în multe regiuni, la popoare mai noi și vor aduce prefaceri radicale. Atunci se va organiza și tradiția sub forma manualelor și erminiilor.

*

Cunoștiințele de pictură bizantină au fost stînjenite, de lungă vreme și pînă astăzi, din pricina numărului mic de ansambluri păstrate. Trecerea vremii, iconoclasmul, împrejurări istorice etc. au adus dispariția unui imens număr de monumente. Cele păstrate, de valoare inegală, rareori cruțate de înnoiri și restaurări, reprezintă, în al doilea rînd, în chip firesc, lucrul unui mare număr de artiști. Pentru anume secol sau regiune, posedăm monumente de primul ordin; pentru alt secol sau regiune, nu ni se oferă decît creațiile unor pictori mediocri. Firul istoric și evoluția se urmăresc greu în asemenea condiții. Nu întîlnim apoi decît un număr redus de picturi profane, ceea ce ne lipsește de creațiile picturii istorice și ale artei civile intime, ale picturii numite «de gen».

Un orizont nou a fost deschis — cum s-a mai arătat — de un curent pornit din U.R.S.S. și de opera inaugurată de Igor Grabar și colaboratorii săi, în frunte cu N. Okunev. Au fost puse la punct metode științifice și procedee tehnice de restaurare, grație cărora au fost date la lumină icoane bizantine și rusești, georgiene, grecești, sîrbești și românești de o mare valoare istorică și artistică, și mai ales decoruri murale în «frescă»*, datate din sec. XI, XII, XIII și XIV. Descoperirile, fiindcă este vorba de lucrări noi și impresionante, au impus revizuirea concepției de artă bizantină. Au obligat pe cercetători să reia studiul multor probleme importante, aceea a relațiilor dintre Bizanț și Renaș-

* Închidem cuvîntul frescă între ghilimele, cînd e vorba de Grecia, Serbia, Bulgaria, de Balcani, în genere, și de țările române. Vom arăta mai departe rațiunile acestei distincții. Folosim astfel cuvîntul fără a prejudeca înțelesul lui exact.

terea italiană, în prima linie. Monumentele atestă o renaștere bizantină, anterioară celei italiene. S-au descoperit, în adevăr, opere de o importanță capitală, despre care va fi vorba în rîndurile ce urmează.

În U.R.S.S., « frescele » de la Staraia Ladoga, Nereditsa (sec. XII). Novgorod, Sf. Dimitri din Vladimir, Volotovo, Svetogorsk (sec. XIII și XIV), Ferapont (sec. XV, inceputul sec. XVI) etc., infățișează figuri caracteristice însemnate cu energie și pecetea realismului. La Kiev, in Sf. Sofia (1037—1046), un decor în « frescă » executat in sec. XI, intregește mozaicurile din absida principală. Hetimasia și 16 praznice decorează naosul. Tribuna monumentului este împodobită cu scene din vechiul și noul testament, figuri ale euharistiei. Portretul lui Cristos este încadrat, apoi, de 12 portrete ale membrilor familiei marelui duce Iaroslav. Alte fresce, pictate în sec. XII, decorează galeria exterioară, turnurile și aghiazmatarul*.

La Salonic, biserica Maicii Domnului (Theotokos, Kazandjilar djami) păstrează fresce din sec. XI. În cupolă se vede înălțarea, heruvimi și prooroci; în absida principală, Maria orantă, împărtășirea apostolilor, rusaliile și portrete de episcopi; in naos, praznice iar in nartex, judecata din urmă. Tehnica și stilul amintesc picturile din Chios. În tipul figurilor și în draperii se distinge tradiția elenistică. Compozițiile și portretele vădesc, la rîndul lor, două tradiții sau lucrul a doi meșteri principali. Unul se inspiră din trecut; celălalt pare a fi mai degrabă inrîurit de realism.

Salonicul, cel de-al doilea mare centru de artă al lumii bizantine, a dat naștere școlii numite « macedonene », ce se distinge prin trăsături importante de ordin iconografic și origine orientală, și prin însușiri artistice de deosebită însemnătate. Meșterilor greci porniți de aci și artiștilor balcanici, sîrbi în mare majoritate, li se datoresc decorurile unui număr de monumente situate în Serbia veche și în Bulgaria: Sf. Sofia din Ohrida, clădită de arhiepiscopul Leon în prima jumătate a sec. XI; Sf. Gheorghe din Kurbinovo, pe Lacul Prespa, cu fresce de la mijlocul sec. XII; Sf. Pantelimon din Nerezi, înălțată de Alexie Comnenul, la 1164; biserica închinată Mariei de marele Jupan Ștefan Nemania către sfîrșitul sec. XII, Mileševo, înălțată la 1230 de regele Vladislav; biserica patriarhatului din Peć, din prima jumătate a sec. XIII; Sopoćani, fundația regelui Uroș, cu fresce pictate între 1263 și 1265; Sf. Climent din Ohrida, zidită la 1295, de Progon Zgur, ginerele împăratului Andronic al II-lea; Sf. Nikita din Čucer (Skoplje), intemeiată de regele Miljutin la 1307; Sf. Gheorghe din Staro-Nagoričeno, zidită de regele Miljutin între 1317 și 1318; mînăstirile Gračanica (1321), Dečani (1327—1355), Kalenić (1407—1413), Matejić (1340). Cităm principalele.

În Sf. Sofia din Ohrida, tradiția bizantină se vădește în numeroase scene și portrete. Impresionantă este scena în care apare Vasile cel Mare liturghisind. Înclinat deasupra « sfintei mese », și pictat așa fel ca să-l putem privi din față, el citește rugăciunea scrisă pe un rotulus desfășurat. Chipul concentrat, mișcarea de o deosebită naturalețe, ca și stilizarea cadrului arhitectonic, sînt caracteristice. La Nerezi, ne întîmpină o artă mai complexă și note noi. În scene ca în aceea a Floriilor, aflăm capete și siluete ce amintesc figurile de la Sf. Dumitru din Vladimir, pictate aproape în aceeași epocă. Interesante sînt procedeele « impresioniste » folosite cu atîtea sute de ani înaintea mișcării din vremea

* *Istoria artei ruse*, publicată sub direcția lui Igor Grabar, t. 2 (in l. rusă); Moscova, 1954. — V. N. Lazarev. *La Russie*, Kiev-Moscova.

noastră. Tonurile locale au fost în genere înlocuite prin culori destinate să producă, la anume distanță, efecte optice datorită combinațiilor sau exaltării unuia prin altul. Dungi mari verzi sînt juxtapuse altora de culoare roșie închisă; pete de mare întindere colorate în roșu sînt brăzdate de dungi albastre ori verzi. Chipul, organizat dintr-un fond verzui, arată tonalități roșii ori cărămizii puse cu o pensulă lată. Lumini intervin pe umerii obrajilor, sub pleoapele inferioare ale ochilor, pe umărul nasului, bărbie și frunte și introduc o mobilitate care se asociază aceleia rezultată din aplicarea procedeului « impresionist ». Părul și barba ne lasă să distingem un prim fond brun întunecat pe care sînt suprapuse tonuri roșii deschise și accente verzi. Realismul figurilor, în care nu deosebim preocupări de distincție și stil ci numai grija de adevăr și de natură, este astfel pus în lumină de dinamismul și jocul coloristic.

O a doua serie de scene și figuri, pictate cu același procedeu « impresionist » exaltă realismul și-l prezintă într-o formă neobișnuită la Bizanț. În *Plîngerea Domnului*, frescă din 1164, pe fondul albastru de piatră « dură » de la partea superioară și pe verdele de malahit de la partea inferioară a scenei, o pată mare triunghiulară de crom galben dezvăluie intenția pictorului de a face să vibreze ansamblul. Cu nota gravă a acestuia, se asociază dramatismul grupului. Maria în genunchi îmbrățișează pe Cristos. Își apropie obrazul de al lui și se străduie ca mișcarea de așezare la pămînt, după coborîrea de pe cruce, să fie cît mai înceată. Ioan, adînc înclinat, îi ține mîna stîngă. Nicodim și Iosif sînt îngenuncheați la picioarele lui Cristos. Adînc sensibil este acordul tonal. Acela al liniilor îl subliniază. În armonia gravă a verdelui, albastrului și cromului din fond străbat notele lirice de jale înăbușită și lamentație discretă, figurate prin albastrul de piatră și smalț vechi al tunicii Mariei și movul înviat de lumini și văpăi roșii al maforionului acesteia. Culoarea nudului lui Cristos stăruie asemenea unei note dureroase prelungite.

Liniile construiesc un acord tot atît de savant. Orizontala trupului lui Cristos e sprijinită, la picioare, de două figuri de reazem, acelea ale lui Nicodim și Iosif. Silueta adînc înconvoiată a lui Ioan evanghelistul sugerează continuarea mișcării de coborîre de pe cruce în brațele Mariei și, din brațele acesteia, pe patul mortuar acoperit cu giulgiul de lumină. Piciorul îndoit al Mariei și genunchiul rezemat pe pămînt, mantia desfășurată la spate, mîna stîngă întinsă prinzînd dreapta lui Cristos, și cealaltă care-i înconjoară capul și se desface pe pieptul lui, traduc intenții meșteșugite și un procedeu liniar de expresie dintre cele mai savante. Tragicul scenei este alcătuit din accente reținute de durere, din solemnitate și tăcere. Fără precizarea neîndoioasă oferită de data picturii, ar fi îngăduit oricărui privitor sau cercetător să se gîndească de-a dreptul la Italia Renașterii.

La Mileševo, în 1235, pictori sîrbi, Dimitrje, Theodor și Georgje, accentuează realismul. Numele lor se cade să fie reținute, fiindcă pe calea deschisă de ei va evolua școala « macenoneană ». Trupurile personajelor în mai toate scenele sînt de o plasticitate uimitoare. Formele, definite cu linii energice de contur și realizate cu ajutorul unor draperii sugestive, au volum. Pozele sînt îndrăznețe. Trăsăturile de culoare cu care sînt modelate stofele nu au aproape nimic sistematic. Capetele sînt vii. Înrîurirea exemplelor antice apare pretutindeni. Stilul are însă la bază o observație atît de atentă a realității, încît chipurile și atitudinile par deseori studii academice. Culoarea este tratată după procedeul « impresionist ». Îngerul din scena învierii are părul stră-

bătut și încărcat de lumini rezultate din juxtapunerea tonurilor, în stare să se exalte unul pe altul, și din suprapunerea dungilor galbene-cărămizii pe fond brun sau a acelor galbene deschise pe fond albastru de ceramică veche. La fel sînt executate și aripile. Fața, zugrăvită în ocru palid, e luminată, la rîndul ei, cu pete roșii-portocalii așezate pe frunte, pe umerii obrajilor și pe nas. Un albastru slab degradat contureazā bărbia și formează ovalul. Accente de aceeași tonalitate precizează aripile, curmătura nasului și orbitele ochilor.

La Mileševo aflăm și portretul regelui Vladislav, ctitorul monumentului, de o factură deosebită. Pete roșietice slab colorate sînt suprapuse unui ton ivoriu. Ochii mari deschiși sînt pictați asemenea gurii, cu grijă și minuție de miniaturist. Ne gîndim la portrete de primitivi francezi ori germani din sec. XIV sau XV. Impresia dominantă este hotărîtă însă de libertatea și spontaneitatea cu care a fost purtată pensula. Aceasta a fost mînuită îndrăzneț și cu siguranță. Aerul meditativ al personajului, privirea interioară și atitudinea de închinător contribuie laolaltă să creeze o figură care stăpînește sufletul cercetătorului.

Picturile de la Sopočani (1263—1265) întrunesc un mănunchi de însușiri de primul ordin. Cea dintîi este încadrarea figurilor în peisajul arhitectonic și cadrul monumental, inspirat din edificii ale vremii sau mai vechi, dar lipsit de elemente fanteziste ori mediocru înțelese. Personajele sînt concepute statuar. Capetele expresive amintesc pe acelea ale busturilor antice de filozofi; mîinile sînt desenate cu simț și cunoștințe anatomice. Atitudinile variate și firești sînt însemnate cu pecetea unui dinamism discret, iar draperiile executate cu un îndoit sentiment, al materiei și stilului. Mai toate cutele și liniile generale sînt motivate de calitatea stofei, de moliciunea și greutatea ei, de direcția și intensitatea mișcării. Realismul scenei, rezultat din observație atentă și redare sinceră, este temperat și înnobilat de înrîurirea artei clasice. Unele figuri au expresia celor de pe stelele funerare antice. Culorile nu păstrează însușirile vopselei, ci sînt prefăcute în marmură, piatră, lînă, mătase, metal etc.

La Gračanica, biserică decorată în primii ani ai sec. XIV, întîlnim însușiri excepționale de bogăție și organizare iconografică, alături de calități superioare de artă. *Adormirea Maicii Domnului* este citată pretudindeni. Vedem cortegiul înmormîntării. Patru apostoli poartă năsălia pe care stă întinsă Maria, în tunică lungă și maforion, albastre ca noaptea. Nimbul de aur vechi care îi încadrează capul impresionează ca un accent muzical de imn. Ceilalți apostoli în tunici și mantii pictate în tonuri de flori, cu figuri semnificative și personale, preced în chip de preoți slujitori. Cristos, în mantie și tunică de aur, a închis ochii mamei sale. A prezidat ceremonia, și, acum, purtînd pe brațele lui acoperite «sufletul» Mariei, cu o ultimă privire de rămas bun, pare a se mistui în nimbul «luminii necreate», care îl înconjoară. Îngeri numeroși, cu capul încins de nimb și părul elegant decorat de panglica de argint (caracteristică modei bizantine a vremii), urmează. Mișcarea personajelor și dinamismul procesiunii sînt sensibile pentru privitor și par a se împlini sub ochii lui. Pictorii au folosit nu numai varietatea atitudinilor, ci și o savantă împerechere de gesturi și momente. În adevăr, poziția picioarelor și înclinarea bustului, la unul din apostolii din frunte, atrag atenția asupra poziției picioarelor și înclinării bustului la personajul următor. Descoperim că acesta din urmă reprezintă un alt moment și altă mișcare, precum aceleași elemente privite la apostolul următor înfățișează un al treilea moment și atitudine de mers. Procedeul se regăsește în arta medievală apuseană, în sculptură.

MISTRA, *orașul fortificat de pe Taiget (Grecia)* (CM)

MÎNĂSTIREA VATOPEDI, *Athos (Grecia).* (A)





VEDENIA LUI IEZECHIIL (întruparea sufletelor), pictură murală sec. II—III (sinagoga din Doura-Europos).

REBECCA ȘI ELIEZAR LA IZVORUL DIN NAHOR, miniatură (Geneza din Viena, XXIV, 15—20).

CĂPETENIILE HOREILOR ȘI FIII LOR, miniatura (Geneza din Viena, 22—29).

AVRAAM BINECUVÎNTEAZĂ PE ESAV ȘI ISAAC, miniatură (Geneza din Viena, XLVIII, 16—19).

IOSIF ȘI SOȚIA LUI PUTIFAR, miniatură (Geneza din Viena, XXXIX, 13).











ARHANGHELUL MIHAIL ŞI ISUS NAVI (rotulus-ul lui Iosua), miniatură, sec. X.

IEŞIREA EVREILOR DIN EGIPT, EGIPTENII SE SCUFUNDĂ ÎN MAREA ROŞIE, miniatură, sec. X (Psaltirea 139, Bibl. Naţ. Paris).

DAVID, POEZIA ŞI ÎNŢELEPCIUNEA, miniatură (Psaltirea, Palat. gr. 381).











MAICA DOMNULUI CU ISUS, SF. TEODOR, SF. GHEORGHE ŞI ARHANGHELII, icoană în encaustică, sec. VII (mînăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai, Egipt).

SF. PETRU, icoană în tempera, sec. VII (mînăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai).

APOSTOLUL FILIP, detaliu, icoană în encaustică, sec. X—XI (mînăstirea Sf. Ecaterina, Muntele Sinai).

ISUS CRISTOS «LUMINA LUMII», icoană în mozaic, sec. X (Muzeul Național, Florența).

ISUS CRISTOS, VASILE CEL MARE ȘI GRIGORE DIN NAZIANZ, scoarță a evangheliarului lui Nichifor Focas, aur cizelat, sec. X (Lavra, Athos) (A)





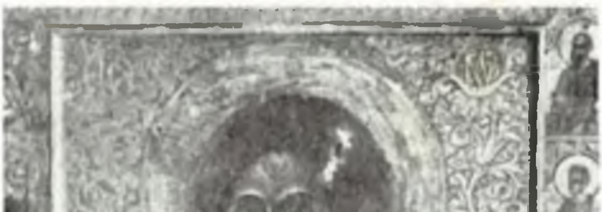


ISUS CRISTOS « PSYCHOSOTYROS », icoană în tempera cu îmbrăcăminte de argint cizelat, sec. XIV (Muzeul Național, Ohrida, Iugoslavia).

ISUS CRISTOS, apostoli, icoană în tempera cu fondul de aur, sec. XVI (Humor).

ISUS CRISTOS, detaliu, icoană (Humor).







MAICA DOMNULUI DE LA DON, icoană în tempera, cca 1300 (Galeria Tretiakov). (M)

MAICA DOMNULUI «PERIBLEPTOS», icoana în tempera, cu îmbrăcăminte de argint cizelat, sec. XIV (Muzeul Național, Ohrida).

MAICA DOMNULUI DIN VLADIMIR, icoana în tempera, prima jumătate a sec. XII (Galeria Tretiakov, Moscova).

MAICA DOMNULUI CU ISUS, ARHANGHELII MIHAIL ȘI GAVRIL, icoană în tempera, cca 1530 (Govora. Muzeul de artă al Republicii).








ΜΡ
ΘΥ
ΗΟΔΗΓΗΤΡΙΑ
ΙC XC

MAICA DOMNULUI CU ISUS, detaliu, icoana în tempera, sec. XVI (Humor).

MAICA DOMNULUI CU ISUS, Arhanghelii Mihail și Gavril, proorocii mesianici, icoană în tempera, sec. XVI (Pîngărați. Muzeul de artă al Republicii).

MAICA DOMNULUI, detaliu, icoană, sec. XVI– XVII (Pîngărați).











ISUS PE CRUCE, icoană in tempera, sec. XIII (Muzeul Național, Ohrida).

COBORIREA DE PE CRUCE, DOAMNA DESPINA CU FIUL SĂU TEODOSIE, icoană in tempera, 1522 (Schitul Ostrov-Călimănești. Muzeul de artă al Republicii).

SF. NICOLAE, detaliu, icoană în tempera, sec. XV (Rișca). (Colecția mînăstirii Văratec).

SF. SAVA, detaliu, icoană în tempera, 1522 (Schitul Ostrov Călimănești. Muzeul de artă al Republicii).

SF. SIMION, detaliu, icoană în tempera, 1522 (Schitul Ostrov-Călimănești. Muzeul de artă al Republicii).







La Gracanica apare în chip insistent siguranța și îndrăzneala cu care își poartă pictorii pensula. Stăpîni pe meșteșug și pe o experiență de două sute de ani (aceea a înaintașilor din școala macedoneană), simțim că lucrează deseori pe dinafară, și urmăresc efecte de culoare și linie. Natura îi inspiră rar, fiindcă se conduc mai ales după exemple. Vestesc astfel un fenomen artistic și istoric care va stăpîni din ce în ce mai puternic secolele următoare, constînd tocmai din depărtarea de natură și accentuarea imitației trecutului.

Biserica închinată Sf. Climent la Ohrida (construită în 1295) cuprinde picturi murale originale ale pictorului bizantin Eutihye și zugravului Mihajlo, curățite în vremea din urmă. *Nașterea Mariei* și scene din patimile lui Isus (*Rugăciunea pe muntele Măslinilor* și *Plîngerea Domnului*), alături de *Aadormirea Maicii Domnului*, se impun cercetătorului. În această din urmă scenă, apostolii și trei episcopi oficiază. Cristos poartă « sufletul » și se apleacă ușor spre capul Mariei. Numeroși îngeri, pictați la exteriorul gloriei lui Cristos și grupați în mai multe rînduri, ocupă spațiul liber dintre arhitecturile cu coloane care se văd pe laturi. La ferestre apar numeroase personaje. La partea superioară, apostolii sosesc pe nori*.

În Mistra bizantină, pe coasta Taiget-ului, în Grecia, sînt numeroase biserici. Ele au apărut în cadrul istoric al orașului întemeiat de despoții Moreei, fiind decorate în sec. XIII, XIV și XV. Curățate și « restaurate » acum aproape 50 de ani, se prezentau, pînă nu de mult, strălucitoare, cu tonalitățile lor de lînuri și flori. Mai multe pricini au adus însă deteriorări.

Picturile din biserica Peribleptos formează ansamblul cel mai bine legat și mai bine conservat. Stihirea de Crăciun arată peștera și peisajul muntos care o adăpostește. Lîngă iesle, Maria, în maforion albastru-vînăt, se odihnește. Îngerii « slavoslovesc » la stînga, în partea superioară a compoziției. Magii sosesc călări. Îngerii care vestesc nașterea, Iosif îngîndurat și baia copilului ocupă latura din dreapta și cea inferioară a scenei. Îndată după curățirea decorului, culorile intense, luminoase și de deosebită scînteiere, « cîntau ». Elementele compoziției impresionează și astăzi prin organizarea lor. Maria, centrul de interes principal, este pictată cu un excepțional simț statuar. Draperia e un model de realism și stil. La Pantanassa, învierea lui Lazăr asociază note de realism aproape exagerat cu tratarea barocă a draperiilor. Se vede sarcofagul vertical deschis, și înlăuntru Lazăr înfășurat în giulgiu și legat ca mumiile. Slujitorii se depărtează grăbiți. Unul din ei își astupă nasul cu mantia. Intrarea în Ierusalim, concert de note picturale și tonuri armonizate, evocă mătăsuri persane și bizantine și radiază lumină. În biserica Afendico, tonurile par asemenea colorațiilor de stofe.

La Boiana, lîngă Sofia, paraclisul clădit în veacul al XIII-lea a fost decorat către mijlocul acestei vremi de pictori ai școlii « macedonene ». Ca și la Mistra, înrîurirea Constantinopolului se vădește însă puternică. Apare în simțul fizionomic — de o rară intensitate și farmec — al figurilor. Portretul lui Cristos, plin de distincție, este pe drept cuvînt celebru. Ansamblul mural este însă divizat de icoane, copii de picturi murale sau de icoane din Constantinopol și regiunile dependente de acest centru. Și la Mistra, multe scene oferă acest aspect iconistic. Tratate cu minuția necesară și compuse potrivit genului, ele

* Cf. Otto Bihaly-Merin, *Fresken und Ikonen*, München, 1958.
— Dimce Koco, *Nouvelles considérations sur l'église de Sf. Sophie a Ocbrid*, Belgrad, 1956.

nu divid însă ansamblul și nu-l întrerup. La Boiana, lucrul se petrece dimpotrivă.

În Țara Românească, biserica mînăstirească a Coziei înălțată de Mircea cel Bătrîn în a doua jumătate a sec. XIV este în genul monumentelor sîrbești, din punct de vedere arhitectonic. Picturile sale originale, înlocuite (în afară de pronaos) în sec. XVIII de decoruri brîncovenești, au fost probabil executate de pictori din școala « macedoneană ».

Ne-au rămas încă picturile bisericii domnești de la Argeș, de la mijlocul sec. XIV. Restaurate în veacul trecut, ele cuprind scene și portrete de mare valoare. Acelea care decorează bolta și peretele absidei principale, o parte din cele ce se văd pe pereții laterali ai naosului, cîteva figuri de pe stîlpii din naos și icoana hramului de deasupra intrării se disting prin însușiri de monumentalitate. Episcopii de pe peretele emiciclului amintesc exemple sîrbești. Icoana hramului și cîteva compoziții ne duc la Kahrié-Djami, în Constantinopol. Cele dintîi se vede bine a fi fost concepute și executate pe loc, și în relație cu condițiile monumentului; cele din urmă prezintă influența cartoanelor. Cîteva decenii despart poate cele două categorii de picturi, și ne putem gîndi și la lucrul a două echipe de artiști. La Mofleni (vechiul Bucovăț), lîngă Craiova, două figuri de apostoli de pe peretele emiciclului (în împărtășirea apostolilor), se leagă de tradiția școlii macedonene, și sînt opera unui meșter de deosebită chemare; asupra datei lor nu sîntem fixați.

Procedeul încadrării icoanelor celebre în pictura murală (venit din lumea balcanică a sec. XIV) ne întîmpină în Moldova la Dolheștii-Mari, Humor, Vatra Moldoviței și aiurea, în sec. XV și XVI. Exemple anterioare vor fi existat în bisericile înălțate în sec. XIV și XV în Țara Românească; acestea au fost însă restaurate sau în întregime repictate.

Uniunea Sovietică numără importante monumente de stil bizantin, printre care două ansambluri excepționale: la Vladimir și Neredița. La Vladimir, Igor Grabar a scos la lumină portretele apostolilor din *Judecata din urmă*. Cîteva din acestea, datînd din sec. XII, concepute într-un stil elegant, sînt modelate după procedeul folosit de meșterii din Constantinopol; plastice, monumentale și pictate după « legea zidului ». Alte cîteva înfățișează studii realiste și expresii personale. Aci, și în celelalte fragmente de decor mai bine păstrate, apare un sentiment delicat de duioșie și sensibilitate. La Neredița (1199), în aceeași vreme, aflăm mai puternică înrîurirea elenismului. Apoi plasticitatea figurilor și volumele se îmbină cu sistemele de linii expresive. Planurile sînt însemnate prin trăsături de umbră. Pictorii modelează personajele în vederea efectelor decorative. Alte monumente rusești din sec. XIV și XV nu sînt mai puțin importante.

La muntele Athos, unde majoritatea picturilor au fost restaurate de două sau mai multe ori, biserica Protaton-ului de tip atonit din Karies păstrează ansamblul original, executat în 1310 de artiști ai școlii macedonene, repictat culoare peste culoare. Farmecul tonurilor și armonia lor savantă au dispărut. Putem însă studia în amănunte, în afară de programul iconografic, rămas întreg, un mare număr de compoziții și figuri monumentale de o excepțională valoare artistică. Posterioare decorurilor sîrbești, sînt despărțite de acestea cu mai mult de un secol. Impresionează prin organizarea lor măiastră și prin deplinul acord dintre picturi și arhitectură. Plasticitatea este urmărită pretutindeni și realizată în limitele legii decorului mural. Realismul și expresia figurilor sînt temperate de echilibrul și ritmul clasic. Note mișcătoare, datorite observației și mediului local, se văd în stihirea de Crăciun și în alte

scene. Sentimentele de durere, duioşia, anume accente de lirism şi dramatism, caracteristice monumentelor sîrbeşti din sec. XIII şi începutul celui următor, apar şi în Protaton. Nu mai sînt considerate drept reflexe italieneşti ale Renaşterii, ci sînt puse în legătură cu arta Orientului asiatic, şi cu evoluţia artei bizantine a meşterilor din şcoala Salonicului. Alte monumente de la Athos au fost decorate de meşterii zişi « cretani », urmaşi ai artei bizantine constantinopolitane. Tradiţionalismul, severitatea stilului şi procedeul liniar vor evolua în sec. XIV, XV şi XVI în limitele unei arte rigide, din ce în ce mai îndepărtate de natură şi de izvoare; din ce în ce mai apropiate de modele şi manuale.

Temeiurile şi caracterele principale ale picturii bizantine apar clar. Distingem trăsături desprinse din subiectele biblice, liturghii şi scrierile « sfinţilor părinţi »; din istoriografia religioasă, literaturi apocrife, îngăduite de biserică, din imnografia şi elocinţa religioasă, în primul rînd. Studiul naturii şi observaţia realităţii sînt vădite în operele de pictură din epocile de înflorire. Exemplul antichităţii clasice formează, în al treilea rînd, un perpetuu corectiv.

Din prima jumătate a sec. XIV, însă, tradiţia şi exemplele superioare de artă s-au impus din ce în ce mai tiranic, şi au adus « bizantinizarea ». Cadrul scenelor, peisaj de verdeaţă şi copaci, « grădinile sfinte » şi arhitecturi rupte din realitatea înconjurătoare şi formînd, în multe cazuri, documente istorice, au fost sărăcite de conţinut. Solul e o linie sau o serie de paralele. Cerul şi orizontul au făcut loc fondurilor uniforme de culoare sau de aur. Pădurile şi grădinile s-au redus la doi copaci, la unul, la cîteva crengi sau numai la frunze. Arhitecturile au apărut rău înţelese, din lipsă de studii şi cunoştinţe, şi au fost înlocuite cu creaţii de fantezie sau cu elemente izolate (o coloană, o uşă cu cadrul ei, în loc de un palat; un fragment de zid, în locul unei cetăţi etc.). Personajele, lipsite de monumentalitate şi de plasticitate, au fost desenate fără simţ şi cunoştinţe anatomice, fără legătură cu solul şi cu mediul înconjurător, apărînd asemenea unor siluete « decupate ». Meşterii s-au întrecut în virtuozitate pentru a ascunde improvizaţiile şi lipsa de inspiraţie. Draperiile uscate ori fantomatice, lipsite de materie, au devenit sistem de linii ori pete de culoare şi procedeu de expresie. Capetele, rar individualizate, aparţin mai mult unor serii. Cartoanele şi experienţa de atelier, transmisă de la meşteri la ucenici, au exagerat « bizantinizarea », pe care manualele de pictură au înlesnit-o şi au investit-o cu autoritate.

Icoanele

Icoanele bizantine şi orientale portative, zugrăvite în encaustică (termen generic pentru a numi procedeele care folosesc ceara), mozaic, tempera ori similifresca sînt în mare număr. Au dispărut multe din pricina însăşi a condiţiei lor (transportul din loc în loc le ruinează; preparaţia şi proplasmosul înrîuresc aderenţa şi calitatea tonurilor). Alte împrejurări istorice au contribuit, mai puternic încă, la împuţinarea lor. Venerate, icoanele erau oferite în dar cu diferite prilejuri, şi purtate în călătorii şi la război. Meşterii au folosit, nu arareori, materiale preţioase pentru execuţia şi împodobirea lor, plăci de aur cizelat, smalţuri fine, filigrane de aur şi argint, şi pietre preţioase. Aceasta a dus, în multe cazuri, la distrugerea icoanelor fiindcă au fost ascunse, în vremuri de zbucium, în unghere umede şi întunecoase sau au fost desfăcute pentru a li se valorifica aurul, argintul şi pietrele. Dintr-o masă impozantă de icoane, datate din primele secole ale erei noastre şi evul mediu,

se păstrează puține opere de valoare artistică excepțională. Cele mai multe sînt opere de atelier, de ordin « industrial », ori datorite meșterilor dotați cu abilitate și cunoștințe tehnice.

Icoanele ne obligă să ne punem numeroase întrebări și probleme, unele greu de rezolvat. Rar semnate, sau datate printr-un nume cunoscut de donator, ajunse în genere în locuri și țări îndepărtate de originea lor, stabilirea vremii cînd au fost executate și a atelierului sau pictorului din mîna căruia au ieșit formează o chestiune gingașă. Parte din ele înfățișează picturi monumentale, ca punct de plecare, fiind inspirate sau copiate după acestea. O altă parte au fost luate drept model de autorii a numeroase picturi murale. Fizionomia icoanelor este, în al treilea rînd, de ordin complex. Alterat de repictări parțiale ori totale, de restaurări și verniuri, originalul se poate numai greu cunoaște. Igor Grabar a practicat, în Uniunea Sovietică, procedee științifice de restaurare dovedind și un rar simț artistic. El a restabilit și a scos la iveală originalele unor icoane celebre, definind și metodele de lucru. Problema conservării nu e mai ușoară. Temele, în sfîrșit, sînt multiple și complexe. Pentru a le înțelege, e nevoie de cercetări adîncite.

La origine, aflăm două categorii și două izvoare. Cea dintîi privește istoria. Numeroase icoane au de obîrșie realitatea; portretul de tradiție egipteană. Cea de-a doua se sprijină pe concepția grecească a concretizării unei idei. În legătură cu aceasta, icoana a devenit, la Bizanț și în Orient, o dovadă a dogmei, o concretizare a ideologiei și a legendelor creștine. De-a lungul istoriei, în cuprinsul evului mediu și cu deosebire în sec. XIV și în cele următoare, aceste temeiuri au fost armonizate în sinteze interesante, ori subordonate și complicate sub aspecte greu de analizat.

Din sec. IV, V și VI, muzeele din U.R.S.S. și Vaticanul păstrează icoane-portrete. În definirea acestui caracter trebuie să se țină seama totdeauna de puterile pictorului. De obicei, ne întîmpină rar lucrul unor artiști de primul ordin; notele « idealiste » ale unor icoane se datoresc, de fapt, insuficiențelor de observație și redare. În mînăstirea din muntele Sinai s-au aflat icoane din sec. VI și VII*. Una din ele, pictată în tempera sau cu un amestec de ceară în culori, înfățișează pe Maria stînd pe tron, cu fața spre privitor, și purtînd pe Isus pe genunchi. Doi îngeri o încadrează. Poza Mariei și atitudinea lui Cristos, așezarea mîinilor, expresia figurii, arată intenția portretistică. Maria are ovalul feței pronunțat, ochii mari, nasul ușor curmat la legătura cu fruntea și bărbia ascuțită. Notele realiste sînt subliniate în tratarea maforionului, în execuția mîinilor, precum și în căutătura gravă, directă și interioară. Lucrarea e din sec. VI și amintește portrete egiptene. O altă icoană, în stil oriental și în genul miniaturilor evangheliarului lui Rabula, este împodobită cu portretul-bust al lui Vasile cel Mare, înveșmîntat în felon, cu omoforul mare și evanghelia închisă în mîna stîngă. Chipul vădește observație sinceră și realism, aproape exagerat. Părul capului și barba încadrează o figură prelungă cu ochii mari îndepărtați, cu curmătura nasului pronunțată, urechi mari și buze proeminente. Datată din sec. VII, păturile de culoare în tempera s-au desfăcut pe alocuri de pe « preparație ».

Icoane vechi bizantine și orientale, pierdute de multă vreme, se păstrează în pictura murală a unor monumente din sec. VI, VII, VIII și IX, din care s-au inspirat meșterii sau care au fost copiate de decoratorii murali. Le aflăm în biserica Sf. Dumitru din Salonic (sec. VI—

* G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, Athenes, 1956—1958.

VII), la Ravenna și Roma (portretul Sf. Abbacyr din Santa Maria Antiqua). Altele trăiesc în replicile tîrzii, sub aspecte mai mult sau mai puțin modificate. Cele mai frumoase icoane, ce le cunoaștem astăzi, datează din sec. XI și XII.

Este celebră icoana cu arhanghelul Mihail (sec. X sau XI) aflată în tezaurul bazilicii San Marco din Veneția, lucrată în tehnica cea mai luxoasă, a smalțului «cloisonné» și împodobită cu pietre scumpe. Obrajii și fruntea personajului sînt modelate cu măiestrie. Umbre degradate, obținute din ciocănituri aplicate pe dosul plăcii de aur și din lucrul dălțițelor pe față, realizează volume și suprafețe încălzite de suflul vieții. Părul e stilizat ca la statuile antice, și legat elegant cu o panglică de aur împodobită cu pietre scumpe și înnodată la spate după moda bizantină a vremii. Factura mîinilor este tot atît de interesantă. Aurul dobîndește aci moliciunea pielii, iar degetele o reală flexibilitate. Crucea păstrătoare de moaște (sec. XII) aflată în biserica din Cosenza, în Italia, înfățișează pe față pe Cristos răstignit. În cele patru medalioane de la capetele acesteia sînt: Maria, Ioan Botezătorul, un arhanghel și vulturul, simbol al lui Cristos. Cealaltă față arată pe Cristos stînd pe tron, în centru; in medalioanele de la capete, aflăm evangheliștii. Tehnica folosită este aceea a smalțului «cloisonné». Figurile sînt modelate cu ajutorul liniilor de aur. Desenul pune în lumină nudul lui Cristos, admirabil înțeles din punct de vedere anatomic și stilizat cu știință și sentiment. Execuția draperiilor și a tuturor detaliilor se impune prin minuție și, cu deosebire, prin faptul că aceasta nu răpește figurilor însușirea de monumentalitate. În dimensiunile reduse ale figurilor apare, cu autoritate, caracterul unor elemente de pictură murală dintr-un monument grandios. Tonurile — un roșu de sînge închegat, un verde de smaragd și altul mai închis și translucid — se armonizează cu aurul fondului și dungilor de modelaj, pentru a da naștere unor acorduri grave.

Icoanele portative, realizate în mozaic, se întîlneau des la Bizanț și în Orient. Se mai păstrează exemplare strălucite la muntele Athos, în Iviria și Gruzia (U.R.S.S.), în Roma și Florența. În acest din urmă oraș, în muzeul Opera del Duomo, se poate admira un diptic socotit — de unii cercetători — altar portativ. Cele două suporturi de lemn, de formă rectangulară, arată, suprapuse pe două rînduri în înălțime, 12 praznice împărătești. Lemnul a fost acoperit cu o ceară rezistentă, în care au fost înfipte cubulețele de aur, argint și diferite culori. Cîmpul este de aur. Apar arhitecturi, palate, colonade împodobite cu pînzeturi decorative, peisaje muntoase cu copaci, verdeață și apă. Personajele sînt drapate elegant și în stil. Modelajul este obținut cu ajutorul liniilor de aur sau albe, cu lumini și degradări de tonuri. Sînt folosite astfel cele două procedee întîlnite separat, de obicei, în picturile bizantine. Strălucirea culorilor și desăvîrșirea desenului nu izbutesc totuși să înlăture o îndoită impresie: aceea a unei copii și aceea a unei juxtapuneri de icoane, în care totul pare izbit de un fel de imobilitate curioasă, de ordin fotografic. Copacii amintesc mozaicurile din Kiev, figurile pe cele de la Dafni, iar compozițiile, Mistra. În țările române ca și în Serbia, în sec. XIV, XV și XVI, medalioanele cizelate și cele pictate în smalțuri colorate și «cloisonné» au fost reproduse, în tempera, pe cadrul icoanelor împărătești și în cîmpul superior al acestora.

O modă nouă s-a impus, la noi, în Rusia, Serbia și Bulgaria, în sec. XVI și XVII. S-au executat replici, copii ale icoanei pictate, în argint aurit și în tehnica cizelurii. Se aplicau deasupra icoanei pictate, lăsîndu-se libere capetele și mîinile personajelor. Pentru Moldova și

Țara Românească au lucrat și aurari sași din Transilvania și meșteri germani. Acțiunea chimică a mercurului și plumbului, cuprinzînd urme de sulf, a provocat cu timpul distrugerea picturii de dedesubt, deteriorată și de necurățeniile din aer și de umezeală.

Icoanele în tempera sînt cele mai numeroase, începînd din sec. IX sau X și pînă în sec. XVI și XVII. Lucrări de mare valoare artistică se află în Grecia, U.R.S.S., Balcani, în țările române și în Apus. La Kiev se păstrează o icoană a Sf. Pantelimon, datată din sec. IX sau X. Caracterul ei antic și tratamentul realist al portretului o leagă de icoanele de la Muntele Sinai (sec. VI) și de tradiția egipteană. Din aceeași vreme, poate, este și icoana Mariei, « Panagia portaitissa » din mînăstirea Iviron, la Athos. Din sec. XII sau XIII este icoana Mariei, zisă a lui Ioan Cucuzel, păstrată la Lavra.

La Muntele Athos, numeroase icoane sînt socotite foarte vechi. Au fost însă ruinate de vremi, restaurate și deteriorate de acoperămintele metalice. Vîrsta lor e greu de stabilit. Deosebit de interesante sînt icoanele din Ohrida. Datate din sec. XIII sau XIV, și curățate în ultimii ani, se prezintă în bună stare. Una din ele înfățișează pe Cristos pe cruce. Inscripția grecească, alături de caractere tehnice și stilistice, ne arată proveniența bizantină. Durerea stăpînită a Mariei și expresia îndurerată a lui Ioan evanghelistul poartă pecetea vieții interioare și a discreției bizantine din epoca de glorie. Tonurile vii și savant armonizate au puternică rezonanță. O a doua operă ilustrează *Bunavestire*. Maria stă pe tron, sfioasă și gînditoare; ascultă vestirea arhanghelului, care vine din stînga cu pași mari. Mișcarea acestuia pune în lumină dinamismul bizantin, corectat de preocupări de stil, și măiestria cu care sînt executate draperiile.

Maria « Peribleptos » e un exemplu tipic de icoană bizantină din vremea Paleologilor. O aflăm la originea lucrărilor din Țara Românească și Moldova din sec. XV ori începutul celui următor. Chipul Mariei este executat potrivit « canonului » și așa se va transmite veacurilor: obrazul prelung, ochii depărtați, bărbia ascuțită și gîtul cutat. Notele realiste sînt învinse și eliminate de cele ale « tipului ». Mîna dreaptă, întinsă pe piept, cu degete lungi și fine, e un model de observație și stil. Chipul bătrînicios și grav al lui Cristos, așezat pe brațul stîng al Mariei, ilustrează o idee și se va transmite secolelor următoare.

Tezaurele sovietice cuprind multe icoane de mare valoare. Cîteva sînt bizantine, iar cele mai multe datorite atelierelor din Novgorod, Pskov, Kiev și Moscova. În sec. XIV—XVI s-a creat « icoana rusească », gen caracteristic cu un desen ce tinde către caligrafie, și cu tonalitățile cromatice « bine hrănite », calde, cu rezonanță interioară și aspecte metalice de pietre semiprețioase și smalțuri ce încîntă ochiul.

În Georgia, icoana Mariei de la Ghelat (Madona Kakhuli) datează din prima jumătate a sec. XII și copiază icoana Mariei bizantine « Chalkopratia ». Din aceeași vreme se păstrează o icoană a lui Cristos pictată în sec. XIII. La Leningrad, *Răstignirea* (sec. XII) e o strălucită operă de artă. Atelierele rusești de care am pomenit au creat către sfîrșitul sec. XVI și în cel următor o industrie de icoane, acestea fiind cerute pretutindeni în mînăstiri și, aiurea, în țări străine.

În Apus au ajuns multe icoane bizantine de mare valoare. La Roma se află Madona zisă « Aracoeli » (sec. XII sau XIII) și Maria din Santa Maria Maggiore, lucrare atribuită de unii cercetători sec. IX sau X. Madona « Nicopea din San Marco », la Veneția, este copia unui original bizantin din veacul al XI-lea. Alte lucrări de valoare se găsesc în Sicilia, la Palermo, în sudul Italiei și la Vatican sau în bise-

ricile Romei. Data lor nu e sigură. Una dintre cele mai importante a fost aflată şi publicată de învăţatul italian Silvio Mercati.

În Ţara Românească, din veacul al XIV-lea pare a data o icoană dăruită mînăstirii de la Athos de Vlaicu Vodă. Din cel de-al XV-lea, se păstrează în biserica Sf. Gheorghe-Vechi din Bucureşti portretul Sf. Antonie cel Mare. Acoperit de argint şi cu suportul său de lemn ruinat, e greu de studiat. În moştenirea lui Neagoe Basarab şi a doamnei Despina s-au aflat icoane pe lemn de mare frumuseţe. Cîteva, păstrate în Muzeul de artă din Bucureşti, înfăţişează *Coborîrea de pe cruce*, *Plîngerea Domnului*, portretele sfîntului Sava, arhiepiscopul Serbiei, şi al Sf. Simion. Sînt exemple de colorit grav şi armonios şi de dramatism.

Două icoane mari, împărăteşti, înfăţişînd pe Cristos şi Maria cu Isus în braţe, au însuşiri monumentale şi merită atenţie deosebită. Se pot vedea în Muzeul de artă din Bucureşti. Au decorat pe vremuri, foarte probabil, tîmpla mînăstirii Bistriţa, în Vîlcea*. În Moldova, cele mai vechi icoane păstrate sînt din a doua jumătate a sec. XV**. Ruinate şi restaurate, nu mai păstrează aproape nimic din originale. Tripticul aflat în mînăstirea Putna, şi legat de tradiţie de numele lui Ştefan cel Mare, pare o operă rusească. Schitul Văleni din Neamţu adăpostea un număr de peste 300 de icoane, din care cîteva de stil bizantin par a data din prima jumătate a sec. XVI; altele sînt de origine rusească ori inspirate din originale ruseşti. Frumoase icoane împărăteşti s-au aflat în mînăstirea Trei Ierarhi; au fost executate de meşteri ruşi la Moscova, către mijlocul sec. XVII. Din a doua jumătate a aceleiaşi vremi ne-au rămas icoanele împărăteşti din biserica Sf. Teodori, lucrări datorite unor meşteri moldoveni.

Icoanele cele mai vechi din Transilvania au fost nimicite de vreme şi împrejurări. Se mai păstrează cîteva icoane de la mijlocul sec. XVI pictate pe lemn. Înfăţişează *Adormirea Maicii Domnului*. Icoanele pe sticlă, unele de un deosebit farmec coloristic şi decorativ, de la sfîrşitul sec. XVII sau începutul celui următor, le aflăm şi astăzi în locuinţele ţăranilor, în muzee ca şi în biserici. Au fost lucrate de meşteri români, călugări sau laici, şi au ajuns curînd o industrie populară de artă.

Concepţia icoanei bizantine a fost cristalizată în sec. VIII de Ioan din Damasc, iar Teodor Suditul şi patriarhul Nichifor Mărturisitorul i-au adăugat precizări importante. Pentru bizantini, « icoana este triumf şi vădire », proba dogmei şi istoriei. Nu seamănă întru totul cu originalul, adică cu cel reprezentat, fiindcă înfăţişează o analiză şi o punere în lumină a « ceea ce este ascuns », a caracterului; — aceasta la origine şi în epoca Renaşterii bizantine, din sec. XI pînă într-al XIV-lea. După această dată, icoana a fost tratată cu minuţie şi preţiozitate.

Miniaturile

Miniaturile împlinesc cu folos imaginea artei bizantine. Evanghelierul din Rossano, în Calabria (codex purpureus sau Rossanensis), datează din sec. VI. Executat în Alexandria, sau într-altă localitate a Egiptului mediteranean, păstrează o parte din ilustraţiile originale: frontispicii, 40 de figuri de prooroci şi 15 scene evanghelice. Parabola fecioarelor

* Păstrate un timp în schitul Păpuşa din Vîlcea, sînt cunoscute sub numele de « Icoanele de la Păpuşa ».

** De la sfîrşitul sec. XIV sau începutul celui următor, este icoana lui Cristos pe cruce; lucrare bizantină nerestaurată şi bine păstrată (în colecţia prof. D. Dumitrescu din Bucureşti).

înțelepte și a celor nebune ne arată, la partea superioară, în dreapta, elementele unui peisaj bizantin: grădina paradisiacă (arbuști înfloriți), indicația unui deal și cele patru rîuri ale raiului. În acest cadru este pictat, în dreapta, Cristos în tunică albastră și mantie de aur cu capul încununat de nimbul cruciger. Cele cinci fecioare înțelepte în tunici cutate de stil și maforioane albe-albăstrii, cu fața spre privitor, înalță torțe aprinse. În stînga, în dosul unei uși, unic element arhitectonic, fecioarele nebune cu torțele stinse și înveșmîntate în tunici și mantii albastre, roșii trandafirii și cafeniu deschis, se văd mîhnite. La partea inferioară, evangheliștii, cu mîna dreaptă întinsă, îndreaptă atenția spectatorului la ceea ce se vede sus. Ilustrația traduce un text evanghelic și cuprinde numai ceea ce este esențial pentru înțelegerea ideii și pentru interpretarea acesteia. Solul este abia sugerat: incinta raiului nu apare decît sub forma unei uși. Grupurile sînt însă vii, atitudinile variate, gesturile expresive, ca și fizionomiile. Tonurile și acordurile sînt armonioase și calde. Aceleași însușiri caracterizează majoritatea ilustrațiilor.

Evangheliarul mesopotamian, ilustrat la anul 586 în mînăstirea Zagba de călugărul Rabula, folosește procedeele tehnice ale Genezei din Viena. O serie de psaltiri ilustrate, catalogate sub numele de « psaltirea Chludov» (Biblioteca de stat din Moscova), reprezintă arta posticonoclastă. În acestea, ilustrații marginale traduc și interpretează pasaje de psalmi. Concepția e anterioară iconoclasmului, iar tehnica aparține antichității. Pensula așterne pături groase de guașă în chipul cum lucrează pictorii de smalțuri. Acestea se usucă iute și nu îngăduie adaosuri ori îndreptări. Tonurile sînt luminoase și armonizate cu nuanțe delicate. Figurile sînt modelate extrem de fin, în Psaltirea celebră *nr. 139*, aflată la Biblioteca Națională din Paris și datată din sec. IX sau X; la fel, în strălucitul exemplar al omiliilor lui Grigore din Nazianz (sec. IV). *Vedenia lui Ezechiil*, în acesta din urmă, are drept cadru un peisaj muntos, pictat cu un desăvîrșit simț al realității. Proorocul, figură statuară, drapat în tunică albastră cu dungi brodate de aur și în mantie, model de draperie « muiată» (udă) de stil, are capul înconjurat de nimb și expresie inspirată. Cu mîinile întinse arată ceea ce-i vestește gîndul. Cranii și oseminte sînt presărate pe coasta muntelui; ieșite din pămînt, pornesc să se adune și să refacă trupurile morților. Din cercul albastru al cerului iese o mînă, simbolul lui Iahweh. Două degete ridicate (arătătorul și mijlociul) vor să exprime ideea « originii divine» a prevestirii lui Ezechiil. În colțul din dreapta al ilustrației, jos, e pictat un înger de concepție și execuție elenistică. Verdele muntelui luminat de reflexe roșiatice al fondului pe care apare proorocul, albastrul mantiei acestuia modelat în « ton pe ton», tonurile viorii, degradate ale cerului și verdele palid brăzdat de reflexe aurii ale veșmîntului, formează o armonie coloristică intensă, savant nuanțată și expresivă. Înrîurirea antichității și realismul observației se îmbină în chipul cel mai fericit, aci ca și în celelalte ilustrații. În aceea care arată un moment din lupta dintre arieni și ortodocși, un ton albastru umple pagina; diferențiat cu mult meșteșug, nuanțat pentru a picta cerul și marea, și pentru a deosebi pe unul de altul, sugerează adîncimea, atmosfera aeriană și zbuciumul apei.

Șase personaje, un episcop, călugări și laici, cu fața spre privitor, umplu o barcă cu pînze. Chipuri îngrijorate și hotărîte, individualizate puternic, veșminte în tonuri de smalțuri vechi ori de stofe orientale. Pagină de dramă sufletească, e pictată simplu, fără insistențe și sublinieri; povestește și evocă. Miniaturile psaltirei nr. 139, opera mai multor pictori, amintesc picturi antice. *Vindecarea regelui Ezechias* ocupă o întreagă pagină, a cărei margine înfățișează un motiv vegetal, pictat

in verde din două nuanţe, pe aur, şi închis între dungi albastre luminoase. Cadrul este format din arhitecturi şi peisaje de verdeaţă. În mijlocul ilustraţiei apar: regele rugîndu-se pe un fotoliu-pat luxos, îmbrăcat în mătăsuri, proorocul în picioare, şi două alte personaje. Calitatea tonurilor şi armonizarea lor, figurile statuare şi draperiile pictate cu simţ de materie şi ştiinţă de stil, arhitecturile desenate cu pricepere, copacii bătuţi de vînt şi toate amănuntele (fotoliul şi stofele care-l acoperă, vasul de lîngă pat, încălţămintea regelui) sînt modele de realism înnobilat de preocupări stilistice. Într-o altă miniatură de aceleaşi proporţii, cadrul marginal e de aur împodobit cu pietre scumpe, cadru de tablou ori de icoană. Două miniaturi sînt suprapuse. Cea dintîi, la partea inferioară, înfăţişează cavaleria egipteană care urmăreşte pe evrei şi se scufundă în valurile Mării Roşii. Cea de-a doua, la partea superioară, arată pe Moise, cu varga de aramă în mîna dreaptă, conducînd pe evrei în pustiu, şi stîlpul de foc care le luminează calea. Ilustraţia foloseşte tonuri rare, albastrul de cobalt, roşul de mărgean, un vişiniu rar, galben de topaz şi aur. Figurile, concepute plastic şi realizate în mişcare, cu atitudini, fizionomii şi gesturi expresive; personificările şi arhitecturile evocă antichitatea. Ele dovedesc, în acelaşi timp, observaţia atentă a realităţii, cunoştinţe anatomice temeinice, ştiinţa draperiei şi darul povestirii dramatice. Nu lipsesc note realiste de ordin intimist (de gen): copilul purtat pe umeri de un izraelit şi copilul (văzut din spate) care plînge de oboseală.

Cartea lui Iov copiază un original din sec. V ori VI, pe care nu-l mai avem. Cuprinde 24 de miniaturi. Manuscrise din sec. X şi cel următor destăinuie, în miniaturi luxoase, tradiţia antichităţii, călăuza artiştilor bizantini din epocile înfloritoare. « Bizantinismul » sau « bizantinizarea » se iveşte, însă, în desenul draperiilor. Acestea sînt din ce în ce mai lipsite de materie, şi tind spre sisteme liniare. Se observă, în al doilea rînd, predominarea chipurilor inspirate de ascetismul călugăresc iar decorul dobîndeşte o importanţă deosebită. Motivele se multiplică, se introduc pretutindeni şi încarcă ilustraţia. Arhitecturile orientale, pasările şi animalele invadează cadrele marginale, frontispiciile, literele înflorate la începutul cuvintelor etc. Culorile devin strălucitoare: imită smalţul vechi şi sculpturile în metal. Miniaturile care ilustrează « canoanele de concordanţă » reprezintă portaluri orientale, copii după lucrări de orfevrărie şi smalţuri colorate. La partea superioară se văd cămile, elefanţi, păsări, vegetaţia bogată, florile Arabiei şi Persiei. Sub acestea, lucrări de incrustaţie şi emailuri « champlevés ». Arhitecturile se rezumă; o poartă, o uşă arată un palat; pădurile sînt înfăţişate printr-un copac, cedru ori chiparos.

În sec. XI, artişti constantinopolitani au ilustrat Mineiul celebru de la Vatican (fost al împăratului bizantin Vasile al II-lea). Portrete de sfinţi şi scene de mucenicie ilustrează fiecare zi a anului. Caracterul principal al acestor ilustraţii constă în ierarhizarea elementelor miniaturii. Cadrul arhitectonic ori peisajul este tratat aşa fel ca să pună în valoare înţelesul scenei şi figura omenească. Descoperim o ordine şi o subordonare a factorilor, în vederea exprimării unei idei sau punerii în lumină a unui fapt. Ilustraţia dovedeşte cugetare şi ştiinţă. Antichitatea trăieşte în nobleţea şi eleganţa figurilor, în stilul draperiilor. Culorile se apropie şi mai mult de strălucirea şi calitatea smalţurilor. Portretele, în special acela al împăratului Vasile, sînt de un realism şi autoritate excepţionale.

Sec. XI şi XII creează, se poate spune, la Constantinopol, evangheliile ilustrate, gen cultivat, pe urmă, lungă vreme şi ajuns la mare stră-

lucire. Evangheliarul din Paris nr. 74 este celebru prin frumusețea lui. Bogat ilustrat, a fost mult copiat și a inspirat replici, în Balcani, la curtea țarului bulgar Ioan Alexandru; și în Moldova, la mînăstirea Sucevița. Ilustrațiile sînt numeroase, una sau două pe fiecare pagină, în afară de frontispicii și literele inițiale împodobite. Pe suprafețe mici, apar personaje, arhitecturi, copaci, flori și animale, ce amintesc decoruri de covoare persane. Opera mai multor artiști, ilustrațiile nu sînt egale ca frumusețe și importanță. Unele figuri sînt desenate în grabă și mai puțin înțelese. Detalii secundare dobîndesc importanță prin grija cu care sînt executate și locul pe care-l ocupă. Distingem însă mai totdeauna un sentiment sincer și darul povestirii. Culoarea, apoi, răscumpără totul și încîntă ochiul.

Un manuscris al predicilor lui Ioan Gură de Aur (Coislin 79, Biblioteca Națională din Paris), din a doua jumătate a sec. XI, are drept frontispiciu o miniatură luxoasă. Împăratul Nichifor Botaniatul este înfățișat în centrul imaginii, în costum de ceremonie și cu stema pe frunte. Sfîntul cu capul gol, în stihar, felon și cu omoforul mare, oferă culegerea predicilor sale împăratului, în stînga căruia e pictat un înger în hlamida albastră înflorată cu aur și roșu. Portretele au valoare istorică, iar luxul materiei e de ordinul smalțurilor și orfevrăriei.

Din sec. XII datează lucrarea care cuprinde predici asupra Mariei, datorite unui călugăr numit Iacov din Kokinobaphos. Se cunosc două exemplare ilustrate ale acestei opere. Cel dintîi se păstrează în Biblioteca Națională din Paris, iar celălalt la Vatican. Miniatura înălțării ne arată o biserică bizantină cu cinci cupole, ca Sf. Apostoli din Constantinopol și San Marco din Veneția. În pragul ei, Cristos cuprins într-un medalion ovoid și încadrat de patru îngeri în zbor, e pictat, la partea superioară, în văzduh. La partea inferioară, Maria și apostolii, grupați la stînga și dreapta ei, contemplă uimiți înălțarea. Doi îngeri și două portrete de prooroci împlinesc ilustrația. Imaginea paradisului, încărcată de dealuri, copaci, serafimi și personificări, e dintre cele mai curioase. Cele patru fluvii ale raiului țîșnesc albastre și se încovoaie ca niște coarne sau asemenea unor mari semne de întrebare. O miniatură înfățișează pe cei ce au cerut mîna Mariei și au fost supuși la « proba cîrjei ». La partea superioară se vede cortul mărturiei și arca alianței păzite de doi serafimi. O altă ilustrație ne arată pe Dumnezeu-tatăl înconjurat de îngeri. Două însușiri disting aceste miniaturi. Cea dintîi privește inventivitatea artiștilor sau artistului autor, fiindcă multe compoziții nu apar decît aci, în forma în care le vedem. Descoperim, în al doilea rînd, o desăvîrșire de ordin tehnic. Peste tot, culorile apar cu strălucirea și farmecul original; nealterate, nepătate și în armonia lor primitivă. Guașa însăși este de o execuție superioară, fiindă nicăieri nu e dezlipită, brăzdată sau « gondolată »*.

Cele din urmă miniaturi bizantine de o valoare deosebită sînt cuprinse în manuscrisul scrierilor teologice ale împăratului Ion al VI-lea Cantacuzino. Se păstrează la Paris, în Biblioteca Națională, și datează din prima jumătate a sec. XIV. Împăratul apare în două portrete, unul lîngă altul: înveșmîntat în marele costum de ceremonie, cu coroană și sceptru, și în mantie călugărească cu camilavcă. La partea superioară a miniaturii, și pe fondul ei de aur, se văd cei trei îngeri de la Mamvri, « figura » Sf. Treimi. Fizionomiile, pictate cu îngrijire, sînt deosebit de expresive.

---

* A. Grabar, *La peinture byzantine.*

Istoria miniaturii bizantine poate fi urmărită în Apus, în U.R.S.S. și în statele balcanice. Uniunea Sovietică posedă exemplare de excepțională însemnătate, din care amintim pe acela care cuprinde *Acatistul Maicii Domnului*, ilustrat în veacul al XI-lea. Se păstrează la Moscova, și are 24 de miniaturi. În Moldova, avem în tezaurele de la Putna, Sucevița și Dragomirna, manuscrise religioase cu miniaturi frumoase, din care cităm Evangheliarul de la Humor, cu portretul lui Ștefan cel Mare. La Oxford, în biblioteca bodleiană, se află cel mai vechi evangheliar ilustrat al Moldovei. Datează din 1429 și are superbe portrete de evangheliști, opere de stil și tradiție bizantină. Muzeul de artă din București adăpostește, la rîndul lui, lucrări bizantine (texte grecești ori slavonești), îmbogățite cu miniaturi de același gen.

Relațiile și înrîuririle reciproce dintre arta bizantină și aceea a Apusului au fost de mult constatate.

În vremea cruciadelor, artiști apuseni au înălțat și decorat monumente în posesiunile feudale din Asia Mică și Grecia. Pe creștetul Taigetului, o fortăreață apuseană din sec. XIII încoronează Mistra bizantină. La Dafni aflăm ruinele palatelor și așezărilor ducilor francezi de Atena. Bizanțul a pătruns, la rîndul lui, în Europa apuseană datorită cultului moaștelor, pelerinajelor și lumii călugărești. Stăpînirea turcească a «pornit» artiștii Bizanțului pe căile mării și uscatului spre Apus. Veneția a devenit, după Ravenna orientală și bizantină din sec. VI și VII, un centru al acestora. San Marco și tezaurul celebrei bazilici stau mărturie. În multe insule ale mării Egee și Mediteranei, arta bizantină s-a desfășurat în strînsă legătură cu cea apuseană. Pe continent, în Peloponez, Mistra, centru de origine constantinopolitană, vădește înrîuriri ale Renașterii. Arta Țării Românești este în strînsă legătură cu Mistra. Spiritul și stilul picturilor murale moldovenești sînt caracterizate de trăsături bizantino-italienizate. Faptul e aparent în costumele apusene din scenele patimilor, în bisericile lui Ștefan cel Mare și în acelea din prima jumătate a sec. XVI; în predilecția pentru portrete și în prezentarea mulțimilor cu fizionomii interesante, în animația scenelor și, mai ales, în tonurile vii și armonioase folosite de pictorii de la Sf. Nicolae din Dorohoi, Părhăuți, Bălinești, Sf. Gheorghe din Hîrlău, Humor, Vatra Moldoviței etc.

Caracterele și fizionomia picturii bizantine și orientale[6] apar, în chip firesc, alterate în generalizări și sinteze. Acestea adună trăsăturile comune și lasă deoparte excepțiile, care reprezintă uneori inovații de valoare, alteori lucruri încă neexplicate. Nu am uitat aceasta. Am voit însă să schițăm un tablou general, menit să precizeze domeniul și însușirile picturii bizantine alături de cea orientală, însemnînd și înrîuririle Renașterii. Pentru a înțelege în chip temeinic evoluția lor, sînt necesare numeroase alte date și distincții. Dar, istoria picturii medievale românești nu apare clară decît studiind trei alte domenii de mare însemnătate: romanic[7], balcanic[8] și rusesc.

*

Un număr de precizări se impun la capătul acestei sumare expuneri. Ele ne pot orienta în domeniul complex al picturii bizantine, orientale și românești și luminează un domeniu nespus de interesant. Cea dintîi privește ansamblurile de picturi bizantine, care se pot recunoaște după un semn indiscutabil: inscripțiile grecești. Ne gîndim la decorurile

---

[6, 7, 8] Vezi pag. 241, 242, 244.

executate pînă la sfîrşitul sec. XVI sau în primele decenii ale celui următor, fiindcă inscripţii greceşti se văd în Ţara Românească şi Moldova, la sfîrşitul sec. XVII (mînăstirea Hurezu) şi, în sec. XVIII, în perioada fanariotă. Acestea sînt de epocă tîrzie şi legătura lor cu Bizanţul e de ordine ştearsă. În Ţara Românească citim puţine inscripţii greceşti, în biserica domnească de la Argeş. Celelalte monumente nu arată decît inscripţii în slava bisericească ori în româneşte. În Moldova, inscripţii greceşti se văd la Pătrăuţi, Sf. Nicolae din Dorohoi, Probota şi Sf. Gheorghe din Hîrlău.

Picturile bizantine se recunosc, în al doilea rînd, după un alt caracter. Scenele şi portretele sînt izolate în cadre, aşa cum sînt tablourile în ramele lor, potrivit modei constantinopolitane şi tradiţiei elenistice. Sînt lizibile, se disting. Privitorul descoperă în ele o cugetare pe care o urmăreşte uşor. Subiectele se înlănţuie logic şi sînt organizate. Un decor bizantin ilustrează şi explică legende evanghelice ori fapte istorice.

În Transilvania întîlnim decoruri complexe şi două stiluri. În Ţara Românească, biserica domnească de la Argeş arată singură un ansamblu relativ coerent. Cuprinde picturi din sec. XIV, XVIII şi XIX. Decorurile murale moldoveneşti din sec. XV şi din prima jumătate a celui următor sînt mai aproape de Bizanţ. Începînd din a doua treime a sec. XVI, unitatea acestora e ştirbită însă de icoane celebre care sfarmă ciclurile. Creşte importanţa arhitecturilor; se înmulţesc scenele de mici proporţii. Calendarul ilustrat, inspirat din minee şi sinaxare, preface pereţii în pagini de manuscris.

În arta bizantină, antichitatea rămîne totdeauna precumpănitoare. Cugetarea stăpîneşte imaginaţia. Figurile sînt concepute în funcţie de suprafeţele plane ale pereţilor, iar meşterii n-au pierdut niciodată sentimentul plastic. Linia limitează corpurile şi le izolează. Spaţiul şi volumele sînt sugerate. Aceasta, fiindcă meşterii posedă ştiinţa construcţiei, anatomia şi principiile geometriei spaţiale. Pictorii bizantini ştiu să construiască ochii şi să-i insereze; să deseneze nasul şi bărbia, să ne facă să simţim osul frunţii şi umerii obrajilor. Părul e stilizat ca la statuile antice, iar draperiile sînt de « stil ». Cu ajutorul lor se precizează silueta, energia şi eleganţa figurii. Drept fond, sînt folosite arhitecturi, edificii din acelea ce se vedeau în Grecia, la Bizanţ şi în lumea elenizată. În ţările române descoperim cadrul şi spiritul artei bizantine. Figurile concepute şi executate în « stil » nu ne întîmpină însă decît în biserica domnească de la Argeş.

★

Un istoric succint cuprinde în chip necesar generalizări care sînt totdeauna gingaşe, fiindcă lasă deoparte fapte şi elemente, uneori de deosebită însemnătate, inovaţii şi realizări originale. Le-am notat, fără a le putea pune suficient în lumină. Sublinierile cresc, la rîndul lor, importanţa unor judecăţi şi aruncă umbră asupra excepţiilor şi nuanţelor de cugetare.

Urmărim şi voim să înlăturăm un număr de prejudecăţi, precizînd, în acelaşi timp, lucruri esenţiale. Cea dintîi prejudecată e izvorîtă din insuficienţa informaţiei ştiinţifice şi din necunoaşterea cercetărilor arheologice medievale din ultimii patruzeci sau cincizeci de ani. Acestora li se datoreşte aşezarea laolaltă a operelor de pictură bizantină şi orientală. Am încercat să le despărţim, caracterizînd pe fiecare şi indicînd domeniile lor. Elemente romanice şi înrîuriri ale Renaşterii italiene modifică, în anume vremi, regiuni şi monumente, stilul bizantin. Trebuie

ținute în seamă și definite, cu deosebire cînd e vorba de studiul artei medievale din țările române. În ordinea istorică am introdus cunoștințele privitoare la fenomenul Renașterii bizantine, fapt de evoluție al acestei lumi, deosebit de Renașterea italiană și anterior acesteia. Conceptul artei balcanice a fost socotit apoi, de noi, folositor pentru înțelesul istoriei artei răsăritene.

În ceața deasă, ne-a apărut ideea curentă de pictură bizantină. Cunoscută și judecată, în genere, după lucrările de dată tîrzie și de epocă postbizantină (din a adoua jumătate a sec. XVI, din sec. XVII și XVIII), aceasta evocă și prețuiește ansamblurile încărcate de ilustrație murală, inspirate de manualele de pictură și erminii; caracterizată prin suprapuneri și alinieri de scene și figuri cu pretenții monumentale și înfățișare decorativă. Realizări caligrafice puse în valoare, în cazurile fericite, de tonalități armonioase, acestea vizează efecte de artă. Figuri lipsite de plasticitate, lipite de bolțile și pereții monumentelor, anatomii improvizate, obraji supți, ochi extatici și priviri absente, draperii fără materie, arhitecturi fanteziste completează impresia de lucru din memorie sau după cartoane-copii. Am arătat că acestea se leagă de o epocă anumită și că înfățișează «bizantinizarea» picturii, folosind acest din urmă termen în înțelesul peiorativ. După lucrările de artă celebre ale sec. VI și VII, puține la număr, pictura bizantină trebuie studiată și cunoscută în sec. XI, XII, XIII și XIV. Am descoperit pretutindeni în monumentele de artă bizantină, bogăția de conținut și inspirația legate de cunoștințe temeinice. Exemplul viu al antichității eline și elenistice a călăuzit pe meșterii bizantini care au posedat știința și simțul trupului omenesc, al draperiei și peisajului arhitectonic. În strînsă legătură cu natura, de care nu s-au despărțit niciodată, au știut să picteze solul, orizonturile, aerul și lumina. Personajele lor nu sînt fantome și nici figuri lipite pe zid, ci făpturi din viață. Principiile decorului monumental au ordonat și stilizat ansamblurile, ca și amănuntele.

O puternică impresie de liniște îmbiind la reculegere, o atmosferă de pace și de aleasă meditație se desfac din cuprinsuri și stăpînesc sufletul privitorului. De o complexitate uneori greu de analizat, ea izvorăște dintr-un temei: sinceritatea artistului creator. Sinceritatea cucerește și învinge orice prevenție. Operele de seamă nu sînt exerciții, nici performanțe, ci mărturisiri și dăruiri sufletești.

Un gînd ne-a călăuzit de-a lungul expunerii și pe acesta voim să-l subliniem. Plămădite din elemente diverse, operele de artă bizantine, orientale, romanice și ale Renașterii italiene prezintă caractere hotărîte și împlinesc cerințele picturii monumentale. Admirația pentru una ori alta din aceste școli este, din punct de vedere artistic, egal de îndreptățită. Au realizat fiecare un stil și numără capodopere. Preferințele noastre merg către arta bizantină. Ilustrează tradiția noastră și s-a înscris în istoria poporului român.

Istoria indică condițiile esențiale ale picturii medievale și dovedește că au fost împlinite de mai multe «stiluri», întrucît privește lumea noastră răsăriteană, de arta bizantină, orientală și de creațiile sîrbești, balcanice, rusești și românești.



ICONOGRAFIA

Pictura de portrete, peisaje, compoziţie istorică, intimă şi socială (de « gen ») foloseşte cadre de natură sau arhitectonice: un reazim (solul sau podeaua unui interior), cerul şi orizontul, mediul aerian şi lumina, figuri omeneşti, animale, copaci etc. Pentru a învăţa şi stăpîni aceste elemente de expresie, izvorul firesc este natura, în înţelesul cel mai larg: studiul anatomiei, modelele vii şi aspectele vieţii cu complicaţiile, dinamismul şi amănuntele ei. Studiul ei adîncit pune la îndemîna artistului elementele unui limbaj, prin mijlocirea căruia el poate face înţelese pentru alţii, într-o formă ori alta şi într-un material durabil, fenomene sufleteşti, senzaţii de culoare şi lumină, simţiri de diferite grade de intensitate, idei şi fapte complexe.

Studiul naturii nu are însă drept ţintă numai descoperirea şi învăţămîntul acestui « limbaj ». El urmăreşte, într-adevăr, pe o altă linie, aflarea mecanismului de organizare şi funcţionare a fenomenelor: activitatea formelor omeneşti, animale, vegetale şi lucrurile care ne înconjură, aspectele de lumină şi căldură, înfăţişarea şi intimitatea materiei.

Pictura religioasă este înainte de toate pictură. Artiştii au nevoie ca atare să cunoască « limbajul » şi mecanismul de funcţionare de care am pomenit şi care răsare numai din studiul atent al naturii. Ţinta urmărită de pictorii monumentelor este însă cu totul alta. Aceştia sînt, în primul rînd, decoratori de monumente, « iconari » sau miniaturişti. Au obligaţia să împlinească, cu ajutorul formelor şi culorilor, fiinţa artistică a unui edificiu. Întru aceasta sînt îndatoraţi să respecte « legea zidului » şi « scara ». Cadrele arhitectonice şi de natură, proporţiile figurilor, perspectiva şi culorile sînt în funcţie de aceste condiţii de temei. Icoanele şi miniaturile impun, la rîndul lor, principii şi metode deosebite. Izvoarele sînt operele « sfinţilor părinţi », interpretările sinoadelor, lucrările marilor liturgişti şi ale predicatorilor, imnurile liturgice, legendele şi istorisirile vieţii unora dintre personalităţile bisericii.

Domeniul şi izvorul de inspiraţie au fost puse la îndemîna artiştilor de o disciplină purtînd numele de iconografie.

★

În înţeles larg şi explicînd cuvîntul, iconografie înseamnă ştiinţa imaginilor. Expresia nu lămureşte mult. În Răsărit, în Rusia mai ales, se numea astfel arta de a picta icoane portative. În ţările române, erminiile şi practica au legat de iconografie ideea programelor. Erminiile arată pictorilor temele care trebuie zugrăvite pe pereţii unui monument şi locul anume pe care trebuie să-l ocupe. Indicaţii privitoare la compunerea scenelor, vîrsta, fizionomia şi costumele personajelor formează un adevărat cod, care investit cu prestigiul Muntelui Athos şi al trecutului, şi întărit de autoritatea bisericii, prezintă caractere păgubitoare. Erminiile ignorează, într-adevăr, istoria şi evoluţia picturii răsăritene, impun un program iconografic tip, organizat din elementele tradiţionale ale Muntelui Athos şi format din temele picturilor murale ale sec. XVI, XVII şi XVIII, restaurate în mai multe rînduri. Ele mai cuprind, apoi, multe însemnări prea vagi şi nefolositoare.

Ştiinţa iconografiei, ale cărei baze au fost puse de învăţaţi francezi în sec. XVII, a evoluat mult în a doua jumătate a sec. XIX şi în vremea noastră.

Iconografia studiază decorurile — picturi murale, icoane portative, miniaturi, gravuri pe diferite materiale, broderii, ceramică etc. — pentru a afla şi numi temele zugrăvite. Observările atente şi de o deosebită minuţie au de scop determinarea izvoarelor de inspiraţie. Acolo unde

cercetători grăbiți și neinformați află, de pildă, într-un monument «Nașterea Domnului», care nu lipsește din nici o biserică, atribuindu-i drept izvor povestirea unuia dintre evangheliști, iconograful descoperă stihirea de Crăciun, cîntare liturgică bogată în elemente epice și pitorești. «Botezul» oferă amănunte (lespedea de piatră pe care stă Cristos în mijlocul Iordanului, șerpii care se zvîrcolesc în jurul acestuia, îngerii de pe mal, crucea care se înalță din ape etc.) pe care nu le citim în textele evangheliilor. Patimile, răstignirea și învierea se dovedesc a fi inspirate din operele unor predicatori celebri sau din comentarii ale unor scriitori bisericești. Numeroase teme, copilăria lui Isus și viața Mariei, sînt luate din evangheliile numite apocrife. «Adormirea Maicii Domnului» urmează arătările unui poem din sec. VII, sau descrieri din sec. VIII. «Viețile sfinților» ne trimit la mineie și sinaxare. De multe ori pictorul s-a inspirat însă la origine dintr-un «metafrast» (comentator) sau din povestirea unui hagiograf.

În linii generale, în ceea ce privește temele liturgice trebuie să ne referim la scrierile lui Nicolae Kabasilas și ale lui Simion Thessalonicianul. Multe amănunte prețioase ilustrează idei și tradiții pe care trebuie să le căutăm în operele altor liturgiști, sau în uzanțe regionale și locale. Aducem drept exemplu «liturghia îngerească». Oficiază Cristos, în ceruri, cu sobor de îngeri. Procesiunea impunătoare a «văhodului cel mare» se desfășoară în ultima zonă a cilindrului cupolei naosului sau la parte superioară a emiciclului absidei principale. Ascultînd de sfaturile erminiilor, pictorii îl arată pe Cristos încoronat cu mitra arhierească și purtînd omoforul. În liturghiile arhierești, ierarhul nu are nici coroană pe cap, nici omoforul pe umeri, fiindcă aceste două atribute ale autorității sale sînt încredințate diaconilor, în semn de «lăsare a toată grija cea lumească» și de «dăruire totală», văhodul cel mare înfățișînd, în primul rînd, «Înmormîntarea lui Cristos». Apelul la liturgiști se impune și, singur acesta, trebuie să călăuzească pe decorator. Numeroase teme ilustrează idei și texte literare și teologice. Numai din cercetarea acestora poate afla pictorul materialul necesar. Cităm, cu titlu de exemplu, vedenia lui Petru din Alexandria, turnul lui Hermas, Cinul, ierarhia îngerilor, scara lui Ioan Climax etc.

Imnurile bisericești au inspirat pe mulți pictori de seamă și au dat naștere unor ilustrații care s-au impus și au devenit tradiționale in arta răsăriteană. Așa sînt «megalinarele», cîntări de slavă închinate Mariei, aclamații cuprinse pînă astăzi în ritualul ortodox; acatistul buneivestiri («acatistul Maicii Domnului») și acatistele sfinților arhangheli, alături de acelea ale sfinților Nicolae, Gheorghe, Dimitrie, Spiridon etc. Este locul să amintim, în sfîrșit, cîteva teme ilustrate de pictori, fără nici un fel de informație asupra originii și înțelesului lor: Maria purtînd pe Isus și zugrăvită, în picioare sau pe tron, în bolta absidei principale. (Arhangheli ori îngeri, sau îngeri și sfinți se văd de o parte și de alta a Mariei.) Nici rațiunea, nici înțelesul temei nu sînt lămurite de erminii. Adăugăm figura lui Cristos înaripat, Ioan Botezătorul cu aripi, Isus «dreptul judecător», tronul Hetimasiei, cei trei cuconi în cuptorul de foc, cei șapte adormiți din Efes, Ilie hrănit de corb în pustie etc.; pocăința lui David, sfinții episcopi și diaconi, de pe peretele absidei principale etc.

Iconograful, se vede, este îndatorat să noteze și să judece toate amănuntele. Călăuzit de experiență și de tact, el va ști să descopere elementele esențiale și calea către izvoarele de inspirație. Erudiția îl va ajuta să le afle și să le precizeze, indicîndu-le și restauratorilor. Aceștia din urmă, nevoiți astăzi să se conducă după indicații vagi și lipsite de

interes pictural, ori determinați să rătăcească, vor fi puși astfel în contact direct cu izvoarele temelor, opere de poezie și de artă. Exemplele celebre îi vor apăra de alunecări și le vor călăuzi drumul. Pe o linie deosebită, analize minuțioase află filiațiile, împrumuturile și inovațiile.

Pictura bisericească cristalizează, în adevăr, anumite înțelesuri, tradiții și forme. Observația e veche și a fost făcută întîi de scriitorii bisericii in sec. IV. Arta întipărește idei și forme în ochii și amintirea privitorilor. Rămîn laolaltă împrejurări posibile și erori. De pildă în scenele care ilustrează nașterea, Maria apare în centrul compoziției, suferindă și culcată alături de leagănul sau ieslea în care se odihnește noul născut. Aceasta caracterizează un tip iconografic și o tradiție. O interpretare care ține să sublinieze nașterea lui Isus din Maria, precum și firea lui umană. Un al doilea tip iconografic arată pe Maria în genunchi și în adorație, lîngă leagănul lui Isus și în fața acestuia. Ideea de temei e că Maria a născut fără suferințe. În schimbarea la față o notă are importanță determinantă: nimbul de lumină care încadrează întreaga figură a lui Cristos. Într-un prim tip iconografic, Moise și Ilie se văd la stînga și la dreapta lui Cristos, pe vîrful Taborului, cuprinși în același nimb. Într-un al doilea, cei doi prooroci sînt înfățișați izolați, fiecare pe cîte un vîrf de munte, la partea superioară și extremitățile compoziției. Nimbul este « lumina necreată » a Taborului. Moise și Ilie înlăuntrul acestei lumini, alături de Cristos, ilustrează și întăresc o anume idee dogmatică; înfățișați la exteriorul acesteia, o altă idee și o tradiție diferită. O a doua notă trebuie avută în seamă, după cea dintîi. Privește poziția picioarelor lui Cristos; sprijinite și lipite pe sol, ori plutind, la anume distanță de vîrful Taborului și închise în nimbul de lumină.

În *Adormirea Maicii Domnului*, Cristos apare încadrat în întregime de nimbul « luminii necreate ». Îngerii care îl înconjoară se văd în interiorul sau la exteriorul nimbului. Distingem astfel două concepții, două gîndiri și două tradiții iconografice deosebite. La Rusalii, un tip iconografic așază pe Maria la centru, între apostoli; un altul urmează textul din « Faptele apostolilor » și o exclude. Un al treilea cuprinde o notă aparte: razele de lumină (« harul cel de sus ») cad deasupra capului Mariei și de aci se împrăștie pentru a împărtăși pe fiecare apostol. Nu este vorba, în nici unul din exemplele prezentate, de întîmplare, capricii ale pictorilor sau lucruri de importanță secundară, dimpotrivă aflăm în fiecare din ele interpretări dogmatice.

Analiza iconografică și istorică relevă alunecări și particularități. Descoperim, în adevăr, în decorurile murale moldovenești din sec. XV și XVI, și anume în împărtășirea apostolilor, pe peretele de răsărit al absidei principale, o eroare liturgică: Cristos, « preot în veac » și episcop slujind în ceruri și împărtășind pe apostoli, coliturgisitorii lui, pune de-a dreptul în gura acestora « hostia » rotundă, iar aceștia o primesc ținînd mîinile paralele sau încrucișate pe piept.

Într-altă ordine de idei, pomenim observări iconografice ilustrînd caractere de rasă și naționale. Interpretările buneivestiri se cuvine să fie relevate. Maria este înfățișată, într-un tip iconografic, foarte tînără, cu ochii ațintiți la lucrul mîinilor ei, în lumina unui interior de poveste. Sfioasă la început, înspăimîntată pe urmă la vederea arhanghelului, rămîne împietrită ori vrea să fugă. Într-un al doilea, Maria « tronează » într-un cuprins domnesc. Arhanghelul aduce mesajul și se înclină respectuos ca în fața unei prințese. Note secundare diferențiază aspecte deosebite ale acestor două tipuri. Reprezintă, laolaltă, concepții și tradiții cu anume temeiuri de cugetare. În scenele coborîrii de pe

cruce și plîngerii domnului, atitudinea Mariei și a « sfintelor femei » este caracteristică. Cea dintîi stă dreaptă, fără o lacrimă, împietrită de durerea înăbușită. E mîngîiată de conștiința împlinirii unui lucru hotărît dintru început și știut de ea din ziua « întîmpinării ». Femeile împărtășesc durerea ei mută. O a doua concepție iconografică arată pe Maria primind în brațe trupul lui Cristos coborît de pe cruce. În picioare, ori așezată la căpătîiul lui, plînge, se zbuciumă și-i sărută capul ori mîinile. « Sfintele femei » se tînguiesc, ridică brațele în sus ori își frîng mîinile și țipă. În cel dintîi caz avem de-a face cu lumea stăpînită și discreția aristocratică grecească, cu mediul și tradiția constantinopolitană și împărătească. În al doilea, aflăm reflexe populare ale lumii orientale și note realiste, propagate în Apus și în lumea balcanică. În împărtășirea apostolilor, atmosfera de solemnitate și pietate, zugrăvite în atitudinile și chipurile tuturor personajelor, traduce exact înțelesul și spiritul textelor din care este inspirată scena. În multe ansambluri picturale, în Balcani și în Țara Românească, ca și în alte locuri din Orient, Iuda leapădă din gură împărtășania: notă realistă exagerată, care ne depărtează de discreția bizantină.

În ultima zonă, pe peretele de răsărit al absidei centrale, se pictează de obicei episcopii. Este caracteristică alegerea lor. Într-anume tradiție sînt zugrăvite portrete de episcopi, cărturari, dogmatiști ori liturgiști. Într-alta, apar episcopii făcători de minuni; într-o a treia, luptătorii pentru credință ori « mărturisitorii ». Criterii diferite arată cugetări și tradiții deosebite. Iar acestea dovedesc caractere, temeiuri și înrîuriri culturale care nu pot fi trecute cu vederea. Este deosebit de interesantă, în al doilea rînd, predilecția pentru unul ori altul dintre sfinți. Sf. Nicolae, de exemplu, și sfinții militari sînt aleși, de obicei, în Moldova lui Ștefan cel Mare. Sînt «hramul» unuia ori altuia din monumente. Li se zugrăvește viața, după un « metafrast » sau se ilustrează « acatistul » lor. Maria, pretutindeni « cinstită mai presus decît heruvimii și serafimii », inspiră în Țara Românească și Moldova, cu deosebire în sec. XVI, decoruri bogate care au drept temei acatistul buneivestiri și imnurile liturgice închinate Mariei. În Transilvania, pictura murală a bisericii din Densuș arată portrete de mucenice și mucenici acolo unde, în toate epocile, în domeniul bizantin și țările legate de acesta, se văd scene evanghelice, învățătura și patimile lui Cristos. Faptul nu e întîmplător și descoperă o tradiție iconografică interesantă pe care o aflăm într-o biserică din Salonic, și în numeroase alte monumente medievale, orientale și balcanice.

În Țara Românească și Moldova întîlnim, tratate cu deosebită grijă și predilecție, legendele evanghelice și riturile liturgice. În Transilvania, acestea din urmă apar rar, iar pereții sînt aci decorați cu scene din vechiul testament, alese și comentate în înțeles moralizator. Pentru a mărgini exemplele, ne vom referi, în ultimul rînd, la concepția și compunerea frizelor ctitorești. În Maramureș, nu se văd. În Transilvania s-au pictat, în sec. XIII, XIV și XV, portrete pe care le putem numi de ordin istoric. Vedem, într-adevăr, la Strei, Ribița, Crișcior, Strei-Sîn-Giorgiu și aiurea figuri de cneji și « jupanițe » pictate în costumele vremii, fizionomii studiate și individualizate. În Țara Românească, frizele ctitorești sînt tablouri de paradă și de curte. Domnitorul cu familia lui, uneori și rude mai îndepărtate, ori boierii cu frații, soția și copii, ne sînt înfățișați în costume de ceremonie și în atitudinile protocolare ale ceremoniilor de curte. Iar concepția frizelor ctitoricești moldovene se inspiră dintr-un izvor cu totul deosebit. Scena se petrece în ceruri. Maria sau un sfînt prezintă pe domnitor și familia lui (soția

şi copiii) lui Cristos aşezat pe « tronul slavei ». Deosebim astfel trei concepţii diferite şi izvoare de inspiraţie distincte. Lucrul nu este indiferent, şi interesează din multe puncte de vedere. Indică orientări şi curente de cugetare felurite, precum şi un chip determinat de a simţi şi înţelege.

Iconografia este o disciplină complexă. Foloseşte metode de cercetare şi o rigoare care pot fi comparate cu acelea impuse de studiile filologiei comparate. Pretinde erudiţie şi un tact anume, care apără pe cercetător de observaţii inutile, asemuiri nepotrivite şi concluzii eronate. Descoperirea de temei, în problema care ne ocupă, este de mare importanţă. Aflăm şi ne convingem că, în cadrul artei bizantine, fiecare popor şi-a exprimat sufletul lui şi acela al epocii. Iconografia bizantină, la origine, în liniile mari şi în spiritul său, a evoluat în timp pe datele cugetării paleocreştine, ale înrîuririlor orientale şi elenistice. În legătură cu un factor propriu de evoluţie, produs al cugetării bizantine, al împrejurărilor sociale şi istorice, a încorporat şi fructificat aportul şi geniul artiştilor creatori. Împrejurările sociale şi istorice din Balcani, Rusia şi ţările române, şi eforturile pictorilor decoratori au imprimat un anume ritm, nuanţe de cugetare şi aspecte de execuţie care le-au diferenţiat. S-a înscris semnul vremii şi sufletul poporului. Evoluţia iconografică astfel înţeleasă şi atent studiată ne îngăduie să descoperim moştenirea romană, factorul elenistic şi cel oriental în pictura bizantină, caracterizată mai ales prin intervenţia geniului constantinopolitan.

Iconografia rusească, balcanică şi a ţărilor române prezintă aspecte excepţional de interesante. Asistăm la evoluţia unei lumi în care stăruie note ale trecutului şi se zbuciumă o viaţă nouă, aceea a epocii şi poporului. Uimesc, întru aceasta, apariţia şi încorporarea în trunchiul bătrîn al unei arte milenare, de esenţă tradiţională, a noutăţii, cîştig datorit evoluţiei şi personalităţii artiştilor. Solemnitatea romană şi rigiditatea autocraţiei orientale, caracteristice sec. VI şi VII, fac loc abstracţiei şi înrîuririlor ascetismului din epoca posticonoclastă. În sec. XII, XIII şi XIV, apare realismul temperat de o puternică tradiţie şi de discreţia geniului elin. Acestea se luptă cu manifestările duioşiei şi sentimentalităţii populare. « Reîntoarcerea la antichitate » caracterizează renaşterea Paleologilor.

În Balcani sînt folosite, pînă tîrziu, note paleocreştine şi iconoclaste. Icoanele portative celebre ale lumii bizantine sînt încadrate în pictura murală. Aceasta face un loc deosebit Mariei şi unor izvoare apocrife. În Rusia, istoria naţională şi viaţa poporului se impun. Apare un realism caracteristic, adevărată marcă a picturii religioase din sec. XII, XIII şi XIV. În Ţara Românească surprindem predilecţia pentru portret, şi aluzii simbolice de ordin istoric. În Moldova, decorul mural este ordonat în legătură strînsă cu liturghia, iar în sec. XVI se introduce pictura zidurilor exterioare.

Am stăruit asupra obiectului, metodelor şi foloaselor iconografiei. Am voit să arătăm înţelesurile vagi şi greşite care numesc cu acest cuvînt programele iconografice, orînduirea scenelor şi figurilor pe pereţii bisericilor şi unul ori altul din aspectele stereotipe ale acestora. Ne-am gîndit şi la pictorii noştri restauratori. Am voit şi vom urma să le arătăm complexitatea problemelor care trebuie rezolvate.

Iconografia orientează pe pictorii restauratori şi le arată limitele în care pot evolua. Îi învaţă, în primul rînd, că factorul istoric se impune în chip hotărît.

Indicații privitoare la tradiția iconografică a țării și a regiunii în care se înalță monumentul ce trebuie decorat, oferă, la rîndul lor, alături de exemple superioare de artă alese din domeniul răsăritean, elemente necesare și folositoare.

Monumentele religioase ale țărilor române au fost decorate, începînd de la cele mai vechi vremi și pînă la sfîrșitul sec. XVIII sau începutul celui următor, în « stil bizantin ». Acesta nu a fost definit niciodată cu precizie. Am relevat generalizările și interferențele în capitolul privitor la istorie. De fapt, este vorba de cadrele largi ale stilului bizantin și de o accepție generalizatoare care n-a luat în seamă note importante.

Cuprinsul programelor

Cuprinsul programelor, repartiția temelor pe pereții monumentelor și, cu deosebire, interpretarea dată de « sfinții părinți », liturgiști, comentatori, predicatori și tradiție, au evoluat în decursul vremurilor în limite care trebuie cunoscute. Adaose de diferite ordine, unele datorite artiștilor decoratori de seamă, au complicat și îmbogățit iconografia bizantină în chip neașteptat. Au intervenit precizări și codificări. Unele din acestea, de o categorie particulară, s-au tradus și hotărît în simbolurile de caracter mistic. Altele sînt opera manualelor și rutinei, care le-au impus fără explicări. Pentru a înțelege și alege, pentru a avea o lumină călăuzitoare, se cuvine să facem apel la istorie.

Ideile liturgice și ceremoniile stau la baza cultului. Acestea au inspirat planurile și dispoziția arhitectonică a monumentelor. Ele au fost la origine și au rămas, pînă tîrziu, la începutul sec. XIX, la Bizanț și în bisericile de tradiție bizantină, izvorul, principiul și directiva principală a picturii murale, miniaturilor, icoanelor etc. Este nevoie, din această pricină, să cunoaștem un număr de lucruri.

Descoperim, în primele secole, două tipuri principale de arhitectură religioasă creștină, bazilical și de plan central. Cel dintîi, în legătură cu « domus patricia » și încăperea solemnă de recepție a palatului imperial (basilevs, împărat), s-a păstrat de-a lungul secolelor pînă în vremea noastră în bisericile de plan rectangular și cu absidă la căpătîiul opus intrării. Cel de-al doilea are, la obîrșie, « martyria ».

Martyrium (martyria, la plural) era clădirea înălțată deasupra mormîntului unui « sfînt mucenic », ale cărui moaște erau închise în pămînt sau într-un sarcofag. Cele mai numeroase au fost înălțate într-o epocă anterioară lui Constantin cel Mare. A rămas renumit cel construit la Ierusalim, deasupra mormîntului lui Cristos. Distrus de perși în sec. VII, era o rotondă cu colonadă exterioară. Purta numele de *tugurium*, și ne este cunoscut din imagini pictate și gravate. Genul a evoluat paralel cu tipul bazilical. Îl întîlnim la Roma, Ravenna, Constantinopol, Siria și în Balcani, sub forma de rotonde sau de edificii poligonale, încoronate de o cupolă, înălțată deasupra sarcofagului mucenicului. Acesta a devenit altarul, « sfînta masă » cu numele de astăzi, pe care se așază « sfintele » și se slujește liturghia. Un al treilea tip arhitectonic s-a inspirat din forma crucii, latine sau grecești. Au urmat înrîuriri reciproce, modificări și complicații ale acestor trei tipuri originare. La Bizanț și în țările de tradiție sau înrîurire bizantină, cupola a rămas factor esențial al bisericii. « Istoria ecleziastică », operă de interes capital în iconografia răsăriteană, atribuită patriarhului Gherman și organizată în sec. VIII sub forma pe care o cunoaștem, arată că « bise-

rica este cerul pămîntesc în care Dumnezeu cel ceresc sălășluiește și umblă. Este „figura" punerii pe cruce și învierii Mîntuitorului . . . »*. Cupola este « cerul văzut».

În primele timpuri, preoții se rînduiau în jurul altarului; credincioșii stăteau, pe mai multe rînduri, la spatele lor. Curînd, cei din urmă au fost despărțiți de cei dintîi printr-o balustradă scundă, care a dat naștere tîmplei, în Răsărit, în Catalonia și în alte cîteva regiuni. Cînd adunarea a crescut mult, altarul a fost mutat la căpătîiul monumentului, acolo unde se află astăzi. Încăperea, numită absidă principală, a rămas pe seama preoților liturghisitori. Balustrada a fost înălțată cu ajutorul unor văluri brodate, înlocuite mai tîrziu cu icoane (începînd, pe cît se pare, din veacul al XII-lea). După cupolă și absida principală, și anume în ordine ierarhică, cel de-al treilea factor arhitectonic este naosul. În centru, sub cupolă, un vultur, simbol al lui Cristos, a însemnat mult timp, pe podea, locul primitiv al altarului. În stînga și dreapta vulturului, au stat la Bizanț cîntăreții, și au rămas aci pînă în vremea noastră. În spațiul liber, sub cupolă, se desfășoară ceremoniile liturgice (văhodul mic, văhodul mare, plîngerea domnului; nunta și înmormîntarea; hirotoniile — prima parte a ritului, înainte de chemarea « sfîntului duh» etc.). Mai departe, către ușa bisericii, e locul credincioșilor. În multe regiuni în țările române, un perete de zid sau de lemn, ca în Maramureș, închide naosul, nelăsînd decît o ușă de comunicație (în axul longitudinal al edificiului) și două ferestre mici zăbrelite. Acestea din urmă se văd în bisericile de lemn din Maramureș și din vecinătate. Întreg spațiul, de la acest perete despărțitor pînă la ușa de intrare, se numește pronaos sau nartex și este rezervat « celor chemați», îngăduiți să asiste la liturghii în vederea pregătirii pentru « botezul lui Cristos». Femeile aveau la Bizanț, la dispoziția lor, gineceul, galerii înălțate de-a lungul pereților pronaosului. În bisericile lipsite de gineceu, femeile stau în pronaos. Aci se desfășoară anume rituri: botezul, litia vecerniilor etc.

Decorul pictural se întemeiază, în programe, pe ierarhia indicată: cupola, absida principală (bolta și emiciclul), bolțile și pereții naosului (arcul triumfal și arcul cel mare, pereche și așezat de cealaltă parte a axului longitudinal); calotele sau arcele laterale, partea superioară a peretelui dimpotriva tîmplei; pereții de miazăzi, apus și miazănoapte (socotiți anume în sensul cum se învirtesc acele ceasornicului și de sus în jos). Urmează bolta și, apoi, pereții pronaosului.

Notăm aci pricina și înțelesul ierarhiei indicate. De ordin riguros, ea se întemeiază, în primul rînd, pe istoria cultului și interpretările liturgiștilor; în al doilea rînd, temele și figurile pictate nu sînt independente. Ele fac parte, dimpotrivă, dintr-un ansamblu legat, și cu rost, așa cum sînt filele unei cărți care nu se pot alătura și coase fără ordine. Pictura ilustrează o idee principală, care, în cazul scenelor vechiului și noului testament, și a vieții sfinților, nu putea fi tulburată. Ordinea și desfășurarea ceremoniilor liturgice sînt hotărîte. Înlănțuirile ideilor dogmatice și ale simbolurilor sînt iarăși riguros definite. Pictura murală trebuie citită, urmărită în amănuntele și succesiunea ei. Fără aceste condiții, ea nu poate fi pricepută și nici studiată cu folos. I se ignorează principiul de bază și i se nimicește interesul. Din parte-ne, mărturisim uimirea care ne-a cuprins, deseori, aflînd istorici și cercetători care descriu picturile unei biserici începînd de la ușa de intrare, de acolo unde e sfîrșitul « cărții», și înaintînd, fără distincție sau vestire, în naos

* Migne, *Patrologia graeca*, t. 98, col. 387.

și absida principală. Alții încep cu decorul absidei principale. O a treia serie de cercetători, călăuziți de criterii « estetice », citează și descriu, pe sărite, scenele care le atrag mai mult atenția datorită interesului subiectului, armoniei coloristice ori particularităților de desen. Se poate, firește, pentru distracție și destindere, citi o carte și «pe sărite», alegînd anume pagini și grăbind către acelea care arată deznodămîntul. O asemenea procedare n-are a face nimic cu studiul. Iar întrucît privește decorul monumental al unei biserici nu poate duce, în cazul cel mai fericit, decît la reflexii subiective.

Variante și complicații arhitectonice au modificat, nu arareori, planul și înfățișarea bisericilor. Aflăm edificii cu două sau mai multe cupole (Sf. Apostoli din Constantinopol, San Marco din Veneția și alte monumente au fost încoronate cu cinci cupole); biserici cu abside laterale, cu două pronaos-uri (esonartex și exonartex); edificii prevăzute cu o « cameră a mormintelor », intercalată între naos și pronaos, așa cum se vede în Moldova și aiurea. Asemenea complicații apar pînă astăzi. Pictorii au întîmpinat, astfel, suprafețe numeroase de decorat și probleme iconografice dificile. De aceea, organizarea programelor iconografice nu poate fi stereotipă. Pentru a lumina calea, ne vom sprijini pe tradiție și pe exemplele celebre ale Răsăritului. Vom arăta elementele de bază și factorii esențiali. Vom indica direcția în care trebuie căutate lucrurile necesare, izvoarele, și modul de a le interpreta pe acestea.

Cupola

Am arătat înțelesul dat de bizantini cupolei. Decorul pictural a fost chemat, în legătură cu acesta, să ilustreze definiția bisericii lui Cristos, care a fost « prefigurată în persoana patriarhilor, întemeiată în aceea a apostolilor, vestită de prooroci și împodobită de episcopi ». În bazilica Sf. Apostoli din Constantinopol, înălțată de Constantin cel Mare (care a fost înmormîntat aci), și destinată să fie necropolă a împăraților bizantini (distrusă la 1453 de Mohamed al II-lea), reclădită în formă de biserică în cruce acoperită cu cinci cupole de către Justinian (după 532), pe calota cupolei centrale a fost pictat *Cristos pe tron;* pe calotele celorlalte patru cupole se vedeau *Schimbarea la față*, *Răstignirea*, *Înălțarea* și *Rusaliile* (opera pictorului Eulalios, renumitul mozaist al lui Justinian, terminată în anul 550). De atunci, portretul lui Cristos se pictează pe calota cupolei. Înfățișează pe Dumnezeu în cele trei ipostaze incluse: « Treimea, cu o singură acțiune, o singură cunoștință și o unică voință ». Este figurat « bust », aluzie la firea omenească a lui Cristos. Apare într-un cer îndepărtat care se întredeschide pentru a ne îngădui să-l vedem. Este înveșmîntat după moda antică în tunică și mantie, aceasta din urmă acoperind deseori un singur umăr. Cu capul gol și fruntea brăzdată de două șuvițe de păr, ține în mîna stîngă o carte (evanghelia, de obicei), iar cu dreapta ridicată schițează « un gest de alocuție ». Învățător, povățuitor, gestul mîinii drepte subliniază și lămurește înțelesul cuvintelor. Acestea, aflate în evanghelie, se citesc în unele cazuri pe cartea deschisă din mîna stîngă. N. Kondakov a explicat amănunțit limbajul degetelor, sprijinit pe tradiția și practica antichității orientale. Cu vremea, degetele au fost împreunate de artiști în chip de chrismă (ICXC). Liturgiștii au interpretat gestul drept binecuvîntare, și așa a rămas pînă astăzi în Răsărit. Culoarea tunicii și mantiei a fost legată de numirea de «împărat al cerurilor» dată lui Dumnezeu, figurat prin

Cristos. Pictorii au folosit mai totdeauna roșul de purpură împărătească pentru tunică și albastrul intens al cerului pentru mantie.

Chipul a fost luat din pretinse izvoare tradiționale, socotite drept portrete autentice: « sfînta năframă » și « sfînta cărămidă ». Pantocratorul « creator al pămîntului și vieții universului » a fost pictat uneori cu expresie aspră și dojenitoare, cum îl vedem la Sf. Sofia din Kiev și la Dafni, lîngă Atena, în sec. XI. Din aceeași vreme avem exemplul Pantocratorului blînd și binevoitor, pe care-l aflăm la Cefalù, în Sicilia. Reapare la Boiana, lîngă Sofia, și în numeroase monumente din epocile posterioare. În țările române întîlnim două tipuri care derivă din concepția sec. XIV bizantin. Cel dintîi este acela al unui Cristos bun, cu părul și barba neagră, cu chipul fin și obrajii supți, ochii triști, privirea blîndă, nobilă și pierdută în depărtări. Cel de-al doilea ne dă chipul celui « vechi de zile ». Acest tip este inspirat din vechiul testament (Daniil, 7, 9—13). Pictorii bizantini l-au înveșmîntat pe Isus în alb, așa cum apare în proorocirea lui Daniil. Îl vedem la fel în biserici românești și în multe icoane. În mînăstirea Sucevița avem un frumos exemplu. O inscripție luată din psalmi înconjură portretul din calotă.

Datorită muntelui Athos și erminiilor, a apărut pe calota cupolei, începînd din sec. XVI, chipul lui Cristos « mare preot », inspirat din epistola către evrei a apostolului Pavel. Îl întîlnim în monumente bulgărești (unde pare să fie mai vechi), în Țara Românească și în Moldova, în cîteva monumente. Inscripția este luată, în acest caz, din liturghia arhierească.

Cristos poartă saccos și omofor, și e cu capul gol. În decursul vremurilor, în sec. XVII și XVIII, cele două tipuri, Treimea figurată prin Cristos pantocrator « și cel vechi de zile », s-au contopit sau au primit note de fizionomie ori costum unul de la altul. Inscripția arhierească de la Cristos episcop a înlocuit pe cele scoase din psalmi. Tradiția bizantină și aceea a țărilor române, studiată în monumentele sec. XIV, XV și XVI, ne arată pe Cristos pantocrator, « Treimea una și nedespărțită ».

Chipul din calotă este încadrat, la Bizanț și în țările române — ca și în toate țările de tradiție bizantină — de îngeri, heruvimi, serafimi și tronuri. Îngerii înveșmîntați în tunici scurte, de culoare albă, inspirate din arta antică, și cu aripi, « ajută pe Dumnezeu și i se închină lui ». Funcțiile îngerilor sînt descrise în epistola către evrei a lui Pavel și în « hierarhia cerească » a lui Dionisie Areopagitul.

Cilindrul cupolei a purtat în majoritatea monumentelor bizantine și de tradiție bizantină, potrivit definiției bisericii, portrete de patriarhi. Figurați în picioare, acolo unde înălțimea cilindrului a îngăduit, sau bust, și închiși în medalioane, aceștia rareori au lipsit. Dedesubtul lor sînt pictați prooroci *(Nabi, nebim,* în evreiește). Au fost considerați drept purtătorii de cuvînt ai lui Dumnezeu și organe ale revelației divine. Lumea creștină i-a numit și « prefiguri » ale apostolilor. De aceea, Bizanțul a dat loc de cinste profeților mari (care au scris): Daniil, Ezechiil, Isaia și Eremia. Corespund celor patru evangheliști. A dat al doilea loc celor doisprezece « prooroci mici », care n-au scris: Avdie, Aggeu, Amos, Avacum, Ioil, Iona, Maleachi, Micheia, Naum, Osie, Sofonie și Zaharia; corespund celor doisprezece apostoli. În arta bizantină, balcanică și românească se pictează, de obicei, Isaia, Eremia, Ezechiil, Daniil, Osie, Amos, Naum și Avacum. În picioare și în mers, țin în mîini rotuli (pergamente desfășurate) pe care citim texte alese din profețiile lor.

ISUS CRISTOS, portret în mozaic, sec. IV (Santa Maria Pudenziana, Roma).



ISUS CRISTOS «în slavă», detaliu, pictură murală, sec. XII (catedrala Sernin). (M)

ISUS CRISTOS «EVERGHETUL», detaliu, pictură murală, sec. XIII (Boiana). (Gr).

ISUS (în templu cu doctorii), detaliu, pictură murală, sec. XIII (Boiana, Bulgaria). (Gr)







ISUS CRISTOS «în slavă», detaliu, frescă, sec. XII (Berze-la-Ville, Franța). (E)

ISUS CRISTOS «în slavă», frescă, sec. XII (Saint-Gilles, Montoire, Franța). (I)

DUMNEZEU BINECUVÎNTEAZĂ PE NOE, frescă, sec. XI (Saint-Savin, Franța). (F)

ISUS CRISTOS, detaliu, pictură murală, sec. XIV (Catalania, Spania).









ARHANGHELUL MIHAIL, detaliu, frescă, sec. XI—XII (Sant' Angelo in Formis, Capua, Italia). (M)

ÎNGER, pictură murală, sec. XII (Iaroslav, URSS). (M)









ÎNGER, detaliu, frescă, sec. XI—XII (Sant' Angelo in Formis, Capua, Italia). (M)

ÎNGERI, «GLORIA LUI CRISTOS», detaliu, pictură murală, sec. XIII (Brontochion, Mistra). (GM)

ÎNGER (din Sf. Treime), detaliu dintr-o icoană de Andrei Rubliov (Galeria Tretiakov) (M).



În bazilica Protatonului de la Karies (1310) aflăm frumoase portrete. Proorocii sînt pictaţi din faţă, liniştiţi. Cu o mînă îşi ridică uşor mantia ori fac gesturi care comentează prezicerea lor. Melchisedec, Aron şi Moise, cuprinşi aci printre prooroci, sînt înveşmîntaţi luxos şi poartă coroane. Aron ţine în mîini varga de aramă şi o amforă de aur; Moise, tablele legii. Noe e înveşmîntat după moda antică şi ţine în mîini corabia. Ilie desfăşoară un pergament cu inscripţie. Daniil poartă un costum milităresc. În mînăstirea Dochiariu, proorocii sînt în mişcare şi văzuţi din profil sau cu faţa spre privitor. În Bulgaria, la Zemen, se văd 12 profeţi, iar la Sf. Gheorghe din Sofia — 22. Cele mai frumoase exemple din Ţara Românească se păstrează în biserica domnească de la Argeş. Majoritatea portretelor de aci datează de la mijlocul sec. XIV. În Moldova intemperiile şi vremea au ruinat picturile cupolelor. Ne-a rămas portretul lui Isaia care dănţuieşte, în biserica Sf. Ilie, lîngă Suceava, unde nu apare însă în cupolă, ci pe peretele de miazăzi al naosului.

Portrete de apostoli împodobesc cea de-a treia zonă a cupolei. Se pictează uneori opt figuri; chipurile celor patru evanghelişti aşezate pe pandantivii cupolei împlinesc numărul de doisprezece. În bisericile secolului al VI-lea, în muntele Sinai şi la San Vitale din Ravenna, apostolii formează o temă esenţială. La San Giusto în Trieste şi la Monreale în Sicilia, portretele lor se văd, în frize, pe peretele emiciclului (în absida principală). Tot acolo îi găsim la Cefalù. În această catedrală, pe calota bolţii absidei principale vedem însă portretul lui Cristos pantocrator. La Torcello, în arhipeleagul veneţian, friza apostolilor ne întîmpină tot pe peretele absidei principale (a cărei boltă e împodobită cu portretul Mariei purtînd pe Isus). Aceeaşi dispoziţie e urmată şi în Catalania, la Sant Pere del Burgal şi Esterri de Cardos. Arta bizantină din Constantinopol şi ţările care au urmat de aproape tradiţia ei, aşază însă apostolii pe cilindrul cupolei şi, aiurea, pe pereţii naosului. Aşa se petrec lucrurile în Ţara Românească şi Moldova. În Transilvania, în monumentele de la Streiu şi Sînta-Măria-Orlea, de pildă, apostolii sînt pe peretele emiciclului în absidă, ca în Italia. Prezenţa apostolilor în acest loc se explică prin faptul că bolta e împodobită cu portretul lui Cristos, tradiţie veche cunoscută din Santa Pudentiana, la Roma (sec. IV) şi exemplele citate mai sus, care datează din sec. VI, VII, XI, XII, XIII şi XIV. Cînd Cristos a ocupat calota cupolei, era firesc să fie urmat de apostoli. Aproape pretutindeni şi în toate epocile, ţin în mîini rotuli (suluri de pergament). Din vremuri vechi, şi anume din sec. IV, Sf. Petru apare cu o cheie. Aşa îl vedem pe sarcofage din veacul al V-lea şi în biserici din Ravenna şi Roma (Santa Costanza). În catedrala din Parenzo, poartă însă două chei şi tot aşa în evangheliarul lui Rabula (sec. VI); iar în Cosmas Indicopleustes şi alte monumente orientale — trei chei. Renaşterea italiană a dat apostolului Pavel drept atribut, o spadă. Din Apus, motivul a trecut în monumente balcanice, la Athos şi în Ţara Românească, în monumente din sec. XVI, XVII şi XVIII.

În ultima zonă, sub apostoli, apar « sfinţi episcopi ». Pictaţi în saccos şi omofor, « bust » şi în medalioane, ilustrează ultimele cuvinte ale definiţiei din « Istoria eclesiastică ». Sînt aleşi dintre « sfinţii părinţi ». În Ţara Românească, şi anume în monumente decorate în cel de-al VI-lea veac, la Snagov, mînăstirea Dintr-un lemn, Brădeştii-Bătrîni şi în cîteva biserici ardelene ne întîmpină papii bisericii primitive însemnaţi cu numele lor. Este vorba de un curent apusean.

În pandantivii cupolei, se pictează evangheliştii în picioare sau la masa lor de lucru, aşezaţi şi scriind sau meditînd. În prima atitudine, îi vedem în manuscrisul bizantin nr. 70; în miniatura din manuscrisul nr. 47 al Sf. Mormînt, Sf. Ioan singur este în picioare. Uneori se pictează şi imaginea unui oraş, care închipuie Alexandria sau Ierusalimul. Sf. Ioan este zugrăvit la Patmos, în pragul unei peşteri sau în peisajul pustiu al insulei unde a trăit. În Apus, sub înrîurirea Orientului şi inspiraţia artei egiptene antice, evangheliştii au capul unui animal: leul, boul, vulturul. Aşa îi vedem în sculpturile din Moissac, în catedralele din Arezzo (Italia) şi Leon (Spania); în miniaturile din apocalipsul lui Beatus, şi în alte monumente din Evul Mediu. Bizanţul nu a urmat această tradiţie. I-a înfăţişat elegant înveşmîntaţi în toge orientale sau de modă elina şi cu fizionomii de cugetători. *

Simbolurile erau la origine figuri omeneşti, personificări ale « revelaţiei divine ». Inspirate din Orient, au şase aripi în bazilica lui Soter la Neapole (aşezate aci pe trompele de unghi ale cupolei, în sec. V). Tot aşa şi în ivoriul Trivulzio. Sub înrîurirea Apusului şi urmînd o tradiţie orientală, evangheliştii sînt însoţiţi de alte personaje: în spatele lui Matei vedem un înger, lîngă Marcu pe Petru care citeşte o carte, iar lîngă Luca, pe Pavel. Ioan dictează textul evangheliei sale lui Prochoros, ucenicul. Aceasta în evangheliare de la muntele Athos şi ruseşti din sec. XVI. În Balcani şi în ţările române, evangheliştii sînt singuri sau însoţiţi de simboluri: un tînăr sau un înger, lîngă Matei, un leu la picioarele lui Marcu (sau într-unul din unghiurile pandantivului), un bou pentru Luca. Ioan e mai totdeauna pictat cu Prochoros, care scrie, sau cu un vultur, folosit drept simbol al său. Evangheliştii ocupă, fiecare, un pandantiv anume, şi în legătură cu ordinea urmată pe « sfînta masă »: (Ioan la sud-est, Matei la nord-vest, Marcu la nord-est, şi Luca la sud-vest). Ordinea e schimbată în multe monumente. Un text liturgic evocă, la rîndul lui, figuraţiile simbolurilor. Este cuprins în canon: « Cîntare de biruinţă cîntînd, strigînd, glas înălţînd şi grăind ». Cuvintele greceşti ale acestei aclamaţii redau, în chip onomatopeic şi imitativ, glasul omului, răcnetul leului, geamătul boului şi croncănitul vulturului.

Trei teme deosebite împlinesc, în unele monumente de tradiţie bizantină, decorul cupolei. Cea dintîi figurează pe Maria în picioare şi rugătoare, printre prooroci. Personifică biserica şi apare în acest loc în legătură cu temeiul de decor al cupolei (definiţia din « Istoria eclesiastică »). Aminteşte, în acelaşi timp, o tradiţie iconografică ce o făcea stăpînă pe întregul cîmp de decor de aci, de unde s-a mutat pe bolta absidei principale, cînd locul i-a fost luat de Cristos**. Cea de-a doua este « sfînta năframă », iar cea de-a treia tronul hetimasiei. O scenă de mare însemnătate se desfăşoară, în unele monumente, pe ultima zonă a cilindrului: « liturghia îngerească » (« dumnezeiasca liturghie »).

« Sfînta năframă » (mandylion) e o temă inspirată din legenda apocrifă a lui Abgar, rege al Edessei. O variantă a acesteia a fost popu-

---

* În anume monumente moldoveneşti din sec. XVI, ne întîmpină două rînduri de pandantivi: patru mari şi patru mai mici deasupra acestora dintîi. Cea dintîi ori cea de-a doua serie se leagă de decorul bazei cupolei, al arcelor şi timpanelor.

** La Peribleptos (Mistra), Maria apare pe cilindrul cupolei între doi arhangheli; tot aşa, în biserica domnească de la Tîrgovişte. La Dochiariu este pictată între cetele îngereşti. Biserica a fost simbolizată de o figură feminină încă din sec. V la Santa Sabina din Roma. Acolo ţine o carte deschisă în mîna stîngă. Poartă veşmînt de purpură şi pallium împodobit cu cruci. De fapt sînt două figuri asemenea, una numită « ecclesia ex gentibus ». Le vedem în miniaturi din sec. XII şi, în sec. XVI, la stînga şi dreapta lui Cristos pe cruce. Cea mai frumoasă personificare feminină a bisericii e în Sf. Sofia din Kiev.

larizată, incepînd din sec. XIII, în Apus, datorită lucrării hagiografice *La légende Dorée*, opera lui Jacques de Voragines. Portretul din « sfînta năframă » a rămas — cum s-a arătat — izvorul de seamă al chipului lui Cristos. Un al doilea portret, acesta un relief sculptural (ceramică), poartă numele de « sfînta cărămidă » (keramion). Mandylion-ul apare la baza cupolei, în biserica Peribleptos la Mistra și în mînăstirea Xenophon de la Athos. La Boiana amîndouă temele sînt pictate la baza cupolei. Le vedem, aci, și la Zemen și în biserica rupestră de la Gospodev-Del. În alte monumente de tradiție bizantină, « sfînta năframă » se vede în absida principală (mînăstirea Berende din Bulgaria, de pildă), sau în nartex (paraclisul funerar de la Bačkovo). În bisericile din Țara Românească tema e, mai totdeauna, la baza cupolei, la răsărit sau la apus, între pandativi. În biserica domnească de la Argeș ea încoronează arcul ferestrei absidei principale, dar nu datează decît din 1750. În Moldova, la Sf. Gheorghe din Suceava, e într-unul din pandativii mici ai cupolei, ca la Hlincea. În alte monumente (Humor, Părhăuți, Moldovița, Arbore, Voroneț și Sf. Ilie) a fost pictată deasupra ușii de intrare în naos *. Chipul lui Cristos este cel bizantin.

Tronul hetimasiei

Este simbolul egalității celor trei ipostaze ale treimii. În Baptisterul ortodocșilor la Ravenna apare în cea de-a doua zonă a cupolei, dedesubtul apostolilor. La origine, tema era inspirată din Apocalips (XX, 11—1; XXI, 1—9). O vedem pictată la Santi Cosma e Damiano și la San Lorenzo Fuori le Mura, în Roma, unde datează din sec. VI. Tronul e încadrat aci de șapte candelabre, de cele patru simboluri ale evangheliștilor, și de patru bătrîni. Are însă o altă semnificație și se leagă de judecata din urmă. Hetimasia liturgică apare mai tîrziu. Pînă în sec. XIV a fost pictată în absida principală. Cel mai vechi exemplu se păstrează în biserica Adormirii Maicii Domnului din Niceea. La Hosios Lucas, în Grecia (sec. XI), e asociată scenei Rusaliilor. La Monreale, în Sicilia, vedem un tron fără spătar pe care sînt așezate coroana de spini, lancea și buretele (de la răstignire). În biserica Peribleptos din Mistra (sec. XIV), tema e în cupolă. Inspirată din psalmul 9, 8—10 și din liturghie, ea arată tronul « Celui de sus », « giulgiul Mîntuitorului », evanghelia și crucea. Deasupra cărții stă porumbelul, simbol al duhului sfînt, iar în jurul tronului, îngeri. La Nereditsa, în sec. XII, hetimasia este încadrată de doi serafimi care înalță ripide. La Nerez, trece pe peretele absidei principale, unde înlocuiește mielul. Simbol de origine bizantină, hetimasia liturgică nu se află în Orient.

« Dumnezeiasca liturghie » sau « liturghia îngerească » a oferit decoratorilor din toate vremurile prilejul să zugrăvească o scenă complexă și de un dramatism intens. Tema se leagă de ceremonia văhodului cel mare și apare în arta bizantină în sec. XIV. Ilustrează, în unele monumente, înmormîntarea lui Cristos. Rugăciunea citită de preot în timpul cît se cîntă imnul heruvimilor (cheruvicului) lămurește ideea principală. Sfîrșitul rugăciunii precizează ideea jertfei. Isus, « mare preot în cer », este jertfitorul și, în același timp, victima. Jertfa și liturghia săvîrșite pe pămînt nu sînt decît « figura » celor ce se celebrează în ceruri.

* La Bălinești (1499), care nu are cupolă, « sfînta năframă » se vede pe bolta cilindrică a naosului, la răsărit.

Picturile ne arată pe Cristos episcop, la altar; îngeri, serafimi sînt în jurul lui. Cei dintii sînt înveșmîntați ca diaconii și ca preoții. Una din cele mai frumoase compoziții este gravată pe discul de la Xeropotamu (Athos). Într-un medalion central, apare Maria orantă, avînd pe piept pe Cristos (bust); îl cădesc doi îngeri. Tronul hetimasiei și apostolii împlinesc zona superioară. În zona inferioară, altarul poartă pe Isus acoperit cu *aerul*. La stînga acestuia, Cristos episcop, cu capul gol încadrat de nimb, ține în mîna stîngă sulul (rotulus) legii. Binecuvîntează procesiunea îngerilor care se îndreaptă, și se desfășoară în chipul cum vedem « intrarea cea mare » în biserici. În frunte este un înger diacon. Un al doilea cădește; un al treilea poartă două sfeșnice aprinse. Urmează doi îngeri diaconi care înalță ripide. Îngeri preoți, înveșmîntați în felon și cu epitrahil, poartă discul, potirul și aerul. La dreapta altarului, vedem pe Cristos; primește procesiunea îngerilor la întoarcere (cînd intră în absida principală).

În biserici, liturghia îngerească se vede pictată în cupolă sau în absida principală. În cupolă apare la Gračanica, în Serbia, în mînăstirea Xenophon de la Athos, în multe monumente din Țara Românească (sec. XVI și XVII) și în trei monumente moldovenești (Sf. Gheorghe din Suceava, Sucevița și Dragomirna). În mînăstirea Dobrovățului, decorată în sec. XVI, liturghia îngerească e pe peretele de răsărit al nartexului, dar acesta este un caz particular. În absida principală, găsim tema în biserica Peribleptos de la Mistra, în cîteva monumente din muntele Athos, și în biserici din Țara Românească, Snagov de pildă *.

La Peribleptos, scena bine conservată e de o execuție artistică superioară. Cristos episcop e pictat la altar, cu capul gol și încadrat de nimb. Mîna lui stîngă se reazemă pe « sfînta masă » care poartă evanghelia; cu mîna dreaptă binecuvîntează. E înveșmîntat în saccos și are omoforul pe umeri. La stînga trei îngeri diaconi, îmbrăcați în alb, țin fiecare cu mîinile, deasupra capului, discul învelit cu vălul brodat (disko-kalimma). Sînt urmați de trei îngeri preoți care țin potire acoperite de văluri. Alți îngeri poartă aerul. La dreapta altarului se vede reîntoarcerea procesiunii; un înger diacon care cădește, îngeri cu sfeșnice etc. Toți aleargă. Compoziția e aproape aceeași ca în discul de la Xeropotamu. Dar, deasupra altarului, a fost pictat « Cel vechi de zile », încadrat de doi serafimi care poartă ripide, și porumbelul, simbol al « sfîntului duh ». În acest chip a fost ilustrată literal ideea că « jertfa este oferită sfintei treimi ». Cristos apare în procesiune, mort, brodat pe aer. (Pictorul s-a inspirat din cuvintele rugăciunii tainice a heruvicului.)

Cîteva observații sînt necesare. Cristos înveșmîntat ca episcop, poartă omoforul. Aceasta nu se întîmplă la ieșirea cu « sfintele daruri », decît înainte de a fi terminat episcopul organizarea procesiunii. Fiindcă, la anume moment, omoforul îi este ridicat de pe umeri și purtat, în biserică, pe mîini, de diacon sau pe o tavă dusă de unul din aceștia. Cortegiul aleargă, fiindcă este format din îngeri, și se desfășoară în cer. Lipsa de spațiu a împiedicat, în al treilea rînd, pe decorator să picteze epitaful. Au rezultat din acestea, în cursul vremii, libertăți și alunecări. Autorizați de exemple din muntele Athos și de aiurea (datorită restaurărilor din sec. XVII și XVIII), meșterii zugrăvesc pînă astăzi, în liturghia îngerească, pe Cristos cu omoforul pe umeri și cu mitra

---

* În cupolă au pictat liturghia îngerească pictorii de școală și tradiție « macedoneană » iar pe peretele absidei principale, cei din școala zisă « cretană », vezi Virgil Vatășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 389 și urm.; p. 801.

în cap. Lăsînd în umbră, apoi, ideea esențială (« liturghia îngerească » amintește înmormîntarea lui Cristos) și inspirîndu-se din considerații artistice de prezentare, arată pe îngeri stînd pe loc și întorși cu fața către privitori. Caracterul temei este astfel modificat.

La Lesnovo și în mînăstirea Marko, în Serbia, liturghia îngerească e pictată pe peretele absidei principale. In primul monument, Cristos, în saccos, întinde mîinile deasupra « sfintei mese » pe care se văd pictate evanghelia și potirul. E încadrat de serafimi, care țin ripide, și de îngeri. Scena executată la 1348, nu arată astfel decît motivul central al temei. In cel de-al doilea monument, Cristos e în fața « sfintei mese », pe care se văd evanghelia și două sfeșnice (dikeria și trikeria). Îngeri diaconi și îngeri preoți formează cortegiile. Aflăm o particularitate extrem de interesantă: doi episcopi, Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, fac parte din cortegii și țin în mînă potire. Alți doi episcopi urmează și au în mîini, unul crucea, celălalt evanghelia. Episcopii, potrivit ritului și tradiției, nu părăsesc însă absida principală în timpul desfășurării « liturghiei îngerești » (al ieșirii cu « sfintele daruri »). Derogarea aceasta, pe care nu o știm explica, se repetă în unele monumente rusești. La Dochiariu, procesiunea e formată din îngeri numeroși. Trei dintre aceștia poartă epitaful. Pictura reproduce ceremonia înmormîntării lui Cristos. Aceeași temă este ilustrată la Sf. Nicolae, unul din paraclisele Lavrei, la Athos.

La Snagov, în Țara Românească, liturghia îngerească împodobește zona superioară a emiciclului (absida principală). O vedem deasupra împărtășirii apostolilor. Meșterul nu a pictat epitaful. La Mofleni (vechiul Bucovăț), lîngă Craiova, tema ocupă același loc ca și la Snagov. Cristos poartă veșmînt antic și e pictat de două ori, la stînga și la dreapta altarului. Mai bine păstrată este întoarcerea procesiunii, zugrăvită la miazăzi: îngerul arhidiacon se înclină adînc în fața lui Cristos, care îi ia din mîini « sfîntul disc ». Epitaful e purtat de patru îngeri preoți. Îngerii merg încet și au atitudini maiestuoase. La Chilandari (Athos), liturghia îngerească e în cupolă, deasupra serafimilor, heruvimilor și tronurilor. Se văd două altare și numeroși îngeri. Nu apar nici vălurile cele mici ale « sfintelor vase », și nici aerul și epitaful. Cristos nu e cuprins în zugrăvirea scenei. Privește desfășurarea însă din înălțimea cupolei, unde apare, pe calotă, cu evanghelia în mînă și binecuvîntînd (pictorul s-a inspirat în acest monument din cheruvicul liturghiei « dinainte sfințite »: « Acum puterile cerești nevăzute slujesc cu noi. . . »).

În mînăstirea Dobrovățului (Moldova), « liturghia îngerească » se vede zugrăvită pe peretele de răsărit al nartexului. Se desfășoară din unghiul miazăzi-răsărit, unde e pictat altarul, către unghiul miazănoapte-răsărit. Îngeri încadrează « sfînta masă ». Alții, cu aripile pe jumătate desfăcute sau închise, merg iute. Unii din ei, la mijlocul cortegiului, țin epitaful. Un ultim grup de îngeri este urmat de episcopi, care țin cărți în mîini, și de călugări. Așezarea liturghiei îngerești în nartex trebuie apropiată de faptul că bolta acestuia este decorată, la Dobrovăț, cu motive pe care nu le întîlnim, de obicei, decît în naos, în cupolă și la baza ei: hetimasia, un miel cu crucea, Isus Emmanuel și cel « Vechi de zile »; Maria, prooroci, apostoli și episcopi. Interesant este că nu vedem pe Cristos la altar ori alături de acesta, particularitate care amintește biserici sîrbești din epoca lui Milutin. Vedem apoi episcopi în cortegiul îngerilor. Prezența acestora, constatată și mai sus, amintește din nou exemple rusești și decorul cupolei din mînăstirea Cetățuia, în Moldova, pictată în a doua jumătate a sec. XVII. Aci îngeri și episcopi poartă epitaful.

Unele biserici nu au cupolă. Decorul acesteia apare, atunci, pe bolta cilindrică a naosului. Am pomenit exemplul bisericii din Bălinești. De obicei, în centrul cilindrului longitudinal vedem pe Cristos pantocrator sau pe « Isus Cristos-cel vechi de zile » încadrat de evangheliști. În multe monumente sînt pictați și îngeri, prooroci și apostoli. Notăm o tradiție interesantă în bisericile de lemn ale Maramureșului, unde bolta cilindrică a naosului arată cîteodată cetele îngerești. Îngerii, heruvimii, serafimii și tronurile sînt pictați așa cum îi vedem în marea majoritate a monumentelor de tradiție bizantină și orientală. « Puterile », « stăpiniile » și « domniile »* sînt înfățișate însă sub aspectul unor figuri feminine, înveșmîntate în tunici lungi, albe de stil și în zbor sau plutind în văzduh. Ne poartă către exemple bizantine din Apus, cupola bazilicii San Marco din Veneția, de pildă.

Cînd monumentul, lipsit de cupolă, are o calotă sferică în centrul bolții, temele folosite în decorul celei dintîi se văd reproduse, în limitele spațiului disponibil, pe suprafața dată: în centru, bustul lui Cristos; în pandantivi, evangheliștii. Îngerii, heruvimii, serafimii, proorocii și apostolii nu apar totdeauna, sau sînt repartizați pe suprafețele învecinate ale bolții.

Baza cupolei oferă în unele biserici locuri interesante de zugrăvit: timpane (în afară de cele aflate în toate monumentele), intradosul și fețe de arc etc. (în țările române, cu deosebire în Moldova). Temele se leagă, în principiu, de acelea ale bolții naosului.

Absida altarului

Bisericile de plan rectangular, cu sînuri sau fără sînuri (abside laterale), sînt în marea majoritate a cazurilor « orientate » (clădite pe un ax longitudinal apus-răsărit). « Căpătîiul », așezat la răsărit, este poligonal sau circular. Închis spre apus de un perete de zid sau de lemn, împodobit cu icoane și prevăzut cu uși (tîmpla), formează încăperea numită absida de răsărit sau absida principală (pentru a o deosebi de absidele laterale cînd monumentul are « sînuri »). Înlăuntrul ei se află altarul (« sfînta masă »), termen care dă loc la confuzii. Altarul amintește « mormîntul lui Cristos » și adăpostea în bisericile din epoca paleocreștină « trupul sfîntului » pentru a cărui cinstire s-a înălțat edificiul.

Absida princială (absida de răsărit) prezenta, pe vremuri, două firide săpate în peretele ei. Una, așezată la miazănoapte, a purtat numele de « prothesis » sau firidă a proscomidiei; cealaltă, aflată la miazăzi, păstra obiecte bisericești necesare cultului (vase, smirnă, tămîie, vin, untdelemn, clește de foc etc.). Firidele s-au transformat, în edificiile de proporții mai mari, în încăperi anexe**. (Explicarea simbolică o găsim la Simion Thessalonicianul.)

Din punct de vedere arhitectonic, absida principală oferă decoratorilor emiciclul — perete de formă circulară (în interior) — și bolta. Aceasta din urmă e formată, îndeobște, dintr-o suprafață concavă, emisferică, numită calotă sau concă și prelungită cîteodată cu un semicilindru longitudinal. Anexele, proscomidia și diaconoconul, cînd sînt relativ spațioase, prezintă și ele pereți semicirculari și demicalote.

---

* Cele nouă cete îngerești: scaunele (tronurile), domniile, începătoriile, stăpîniile, puterile, cheruvimii, serafimii, arhanghelii și îngerii.

** Aceea a protezei (proscomidiei) se află, în regulă generală, la miazănoapte. La miazăzi, este diaconiconul (veșmîntăria). În unele biserici, ordinea este inversată; la Mofleni, de pildă, proteza e la miazăzi.

Decorul pictural al absidelor a evoluat, în cursul istoriei, și s-a inspirat din principii deosebite. La origine, *, în arta paleocreştină, « conca » bolții a fost împodobită în sec. IV, la Santa Pudentiana, în Roma, cu figura lui Cristos. Aşezat pe tron şi înconjurat de apostoli formează motivul principal. Vederea Ierusalimului și crucea gemată se văd în al doilea plan și în cerul compoziției. La Santa Prasede şi San Marco (Roma), descoperim aceleași elemente principale: Cristos în picioare și apostolii înfățișați simbolic prin oi. Izvorul ilustrației este liturghia morților și apocalipsul. Reprezintă un simbolism triumfal şi reapare, cu strălucire, în prima jumătate a sec. VI, la Santi Cosma e Damiano. La Sant'Apollinare in Classe, vedem Schimbarea la față. Cristos este înlocuit de cruce. Apostolii, reprezentați prin oi, și cîmpul smălțat de flori al paradisului nu ne depărtează de ideea arătată. De la aceasta au pornit și decoratorii bolții absidale din San Vitale (Ravenna), unde Cristos stă pe globul pămîntesc, încadrat de doi îngeri. La picioarele lui, iarba cu flori a raiului amintește, ca și cerul de aur și norii de purpură de deasupra, concepția romană. În toate aceste monumente, la Roma şi la Ravenna, se văd şi ctitorii, notă deosebit de interesantă.

La Parenzo, în Istria (sec. VI), pictorul s-a inspirat dintr-o concepție nouă. Locul lui Cristos a fost luat de Maria, stînd pe tron și purtînd pe Cristos; doi îngeri « doritori » (purtători de lance) și doi sfinți cu coroane de flori în mîini o încadrează. Ideea a fost adoptată de Bizanț. La Sf. Luca (Hosios Lucas), în Focida (Grecia), Maria poartă pe Cristos şi stă pe tron, singură, pe bolta absidei. Arhanghelii sînt pictați pe arcul absidei (sec. XI). Izvorul temei este ideea de mijlocire a Mariei (intercesiunea) cuprinsă într-o rugăciune de sfîrșit a utreniei, și amintită la începutul slujbei proscomidiei.

Ideea intercesiei este legată de aceea a întrupării lui Cristos din Maria. Din această pricină în multe monumente, în biserica din Stănești (biserica cimitirului), inscripția numește pe Maria, pictată aci ca orantă, « întruparea » (în slava bisericească). În Bulgaria, Maria orantă avînd pe piept, într-un medalion, portretul lui Cristos, împodobeşte deseori conca (la Boiana și Poganovo, de pildă **).

În Țara Românească, calota absidei e împodobită, de obicei, cu Maria stînd pe tron și purtînd pe Cristos. În biserica domnească de la Argeş, pe lîngă cei doi arhangheli care se închină lui Cristos, vedem pe Sf. Nicolae și Ioan Gură de Aur, episcopi ***. În biserica cea mare a mînăstirii Cozia, tema de pe calotă este împlinită cu treimea (« cel vechi de zile », încadrat de Cristos și « porumbelul duhului sfînt »), pictată pe suprafața cilindrică longitudinală a bolții. Tot aşa la Snagov, paraclisul bolniței din Bistrița (Vîlcea), biserica domnească din Tîrgovişte, Căluiu etc. În alte monumente, cilindrul bolții este ornat cu praznice (înălțarea, în mînăstirea Govorei; bunavestire, nașterea lui Cristos, botezul, întîmpinarea domnului, la Stăneşti; înălțarea și învierea, în paraclisul bolniței de la Cozia; naşterea domnului şi botezul, la Surpatele; înălțarea și rusaliile, la Gura Motrului etc.).

Într-o a treia serie de monumente, locul acestora este ocupat de serafimi cu ripide sau de prooroci, care încadrează uneori pe « cel vechi de zile ». În Moldova, Maria stă pe tron și poartă pe Cristos pe genunchiul drept sau pe genunchiul stîng. E încadrată de doi arhangheli, sau de

---

* Vedenia lui Ezechiil (*1*, 5—22; 26—28) a format tema celui mai vechi decor.

** În mînăstirea Vatopedi, de la Athos, bolta absidei arată *Înălțarea;* tot aşa, la Pantanassa (Mistra), regăsim astfel concepția de la Sant' Apollinare in Classe (Ravenna).

*** La Boiana, în afară de îngeri, sînt patru « sfinți părinți » ai bisericii.

doi ori patru îngeri. La Vatra Moldoviței se văd, pe boltă, și portretele lui Ioachim și Ana, părinții Mariei. La sfîrșitul sec. XVI și în primii ani ai sec. XVII, decoratorii mînăstirilor Sucevița și Dragomirna au pictat înălțarea pe « conca » bolții. În sec. XVII, la Cetățuia lîngă Iași, se revine la iconografia tradițională a Moldovei. Iar la Hlincea, se ilustrează imnul liturgic închinat Mariei, și cîntat la sfîrșitul canonului, după epiclesă: « Cuvine-se cu adevărat. . . ». Suprafața bolții este împodobită în bisericile din sec. XV cu portrete de prooroci în medalioane, la Popăuți, de pildă. Aci au fost pictați doisprezece serafimi cu ripide în jurul Mariei orante. La Vatra Moldoviței, proorocii încadrează tronul hetimasiei și treimea (« cel vechi de zile », Cristos și porumbelul sfîntului duh »); la fel la Sf. Gheorghe din Hîrlău * Sucevița inovează: pe arcele mari ale bolții, treimea este încadrată de acatistul buneivestiri. La Dragomirna, găsim și pe Cristos, mare preot; iar la Hlincea, în a doua treime a sec. XVII, « sfinți episcopi » încadrează pe Ioan Botezătorul. Se văd și patru teme: nașterea Mariei, bunavestire, rusaliile și Sf. Treime la Mamvri. În Maramureș, picturile bolților ruinate de vremi au fost refăcute în majoritatea cazurilor. Distingem totuși stăruința cu care s-a făcut loc Sf. Treimi și « figurilor » acesteia; proorocilor și patriarhilor.

Deosebind liniile mari și principiul decorurilor aflăm că bolta absidei principale a fost rezervată, la origini, lui Cristos și scenelor inspirate din apocalips, liturghia morților și « parusia » (a « doua venire » a lui Cristos). Începînd din sec. VI, Cristos, cetele îngerești, patriarhii, prooorocii, apostolii și episcopii (biserica) au trecut în cupola centrală a monumentului. Locul lui Cristos a fost ocupat de Maria. Pictată în picioare sau pe tron, ca o regină, potrivit cuvintelor liturgice din slujba proscomidiei (« Regina a stat de-a dreapta ta, îmbrăcată în veșmînt de aur. . . »), evocă ideea intercesiunii (a mijlocirii) legată de parusie. Într-un alt înțeles, decoratorii amintesc întruparea lui Cristos. Din această pricină, Maria poartă pe Isus pe brațul stîng, pe brațul drept sau pe genunchi; de fiecare dată, cu anume nuanțe de diferențiere. Pe brațul stîng, purtat, Cristos este duios apărat de mama sa; pe brațul drept, prezentat, este oferit jertfă de mama îndurerată « ca să se plinească scripturile ». Cristos, ținut cu amîndouă mîinile, în picioare ori pe genunchi, de Maria stînd pe tron, amintește închinarea magilor și omagiul credincioșilor (inspirat din acela pe care îl aduc supușii suveranului lor). Arhanghelii, îngerii, proorocii și episcopii, zugrăviți pe suprafața liberă (pe concă și sub aceasta) și pe cilindrul longitudinal, se explică ușor. Cei dintîi derivă dintr-o temă veche paleocreștină, « majestas domini », inspirată din ceremonialul curții imperiale: se închină lui Cristos, « împăratul cerurilor ». Îngerii, la « facerea lumii », priveau pe Dumnezeu « cînd semăna luceferii ». Ei sînt pretutindeni garda lui. Proorocii sînt pictați în legătură cu ideea întrupării lui Cristos (« de la duhul sfînt și din Maria »), pe care au vestit-o cu atîta vreme înainte. Treimea este figurată fiindcă jertfa liturgică « este oferită Sf. Treimi laolaltă ». Scenele evanghelice (bunavestire, învierea, înălțarea, rusaliile) sînt inspirate din liturghii și ilustrează « anamneza » (comemorarea).

Este interesant să observăm că decoratorii se inspiră, începînd din sec. XII, din ce în ce mai mult din liturghie. Temele ilustrează, uneori literal și cu multă îngrijire, ideea jetfei « fără sînge », riturile

---

* Biserica episcopală din Roman a fost decorată către mijlocul sec. XVI. Încoronarea Mariei, scenele din biblie și ilustrația rugăciunii domnești (tatăl nostru) care se văd pe bolta absidei principale, înfățișează însă picturi tîrzii.





PROOROCUL ZAHARIA, pictură murală, sec. XIII (Brontochion, Mistra). (GM)

PROOROCUL ARON, pictură murală, sec. XV (Pantanassa, Mistra). (GM)

PROOROCUL ILIE, icoană 1795, Țara Romînească (Muzeul de artă al Republicii).

PROOROCUL ILIE, pictură murală, sec. XV (Sloții, Suceava).

PROOROCUL ILIE, icoană pe sticlă, sec. XIX (Transilvania).







APOSTOLII PETRU ȘI PAVEL, mozaic, sec. V (Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna). (M)





APOSTOL, mozaic, sec. VI (Baptisterul lui Neon, Ravenna).

APOSTOLI, mozaic, sec. VI (Baptisterul Arienilor, Ravenna). (M).

APOSTOLI (Înălțarea), mozaic, sec. X (Sf. Sofia, Salonic). (M)









EVANGHELISTUL MATEI, mozaic, sec. VI (basilica San Vitale, Ravenna). (M)

SF. PETRU ŞI DAMIAN, mozaic, sec. VI (basilica Santi Cosma e Damiano, Roma). (M)





APOSTOLUL ANDREI, detaliu, pictură murală, sec. VIII (Santa Maria Antica, Roma). (M).

APOSTOL (Judecata din urmă), pictură murală, sec. XII (catedrala Dmitriewski din Vladimir, U.R.S.S.). (M)

APOSTOL, detaliu, mozaic, sec. XIII (biserica San Paolo fuori le mura, Roma).







DIN « FAPTELE » APOSTOLULUI PAVEL, mozaic, sec. XII (Capela Palatină, Palermo). (M)

EVANGHELISTUL MATEI LITURGHISIND, pictură murală, sec. XIII—XIV (Streiu). (IDS)





APOSTOLUL PETRU, pictură murală, sec. XV (Zemen, Bulgaria). (Gr)

DOI APOSTOLI (din cei 70), pictură murală, sec. XV (Pantanassa, Mistra). (GM)



APOSTOLUL PETRU, pictură murală, sec. XV (Zemen, Bulgaria). (Gr)

DOI APOSTOLI (din cei 70), pictură murală, sec. XV (Pantanassa ,Mistra). (GM)





APOSTOLII PETRU ŞI PAVEL, pictură murală, sec. XVIII (sf. Nicolae din Scheii Braşovului). (Av)



MAICA DOMNULUI «REGINA», pictură murală, sec. XI-XII (Sant-Angelo in Formis, Capua, Italia). (M)




MP
ΘΥ

MAICA DOMNULUI, mozaic, sec. XII (Sf. Maria și Donato, Murano). (M)

MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, doi arhangheli, mozaic, sec. XII (San Giusto, Triest). (M)







MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).

MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, doi arhangheli, pictură murală, sec. XV (Pantanassa, Mistra). (GM)

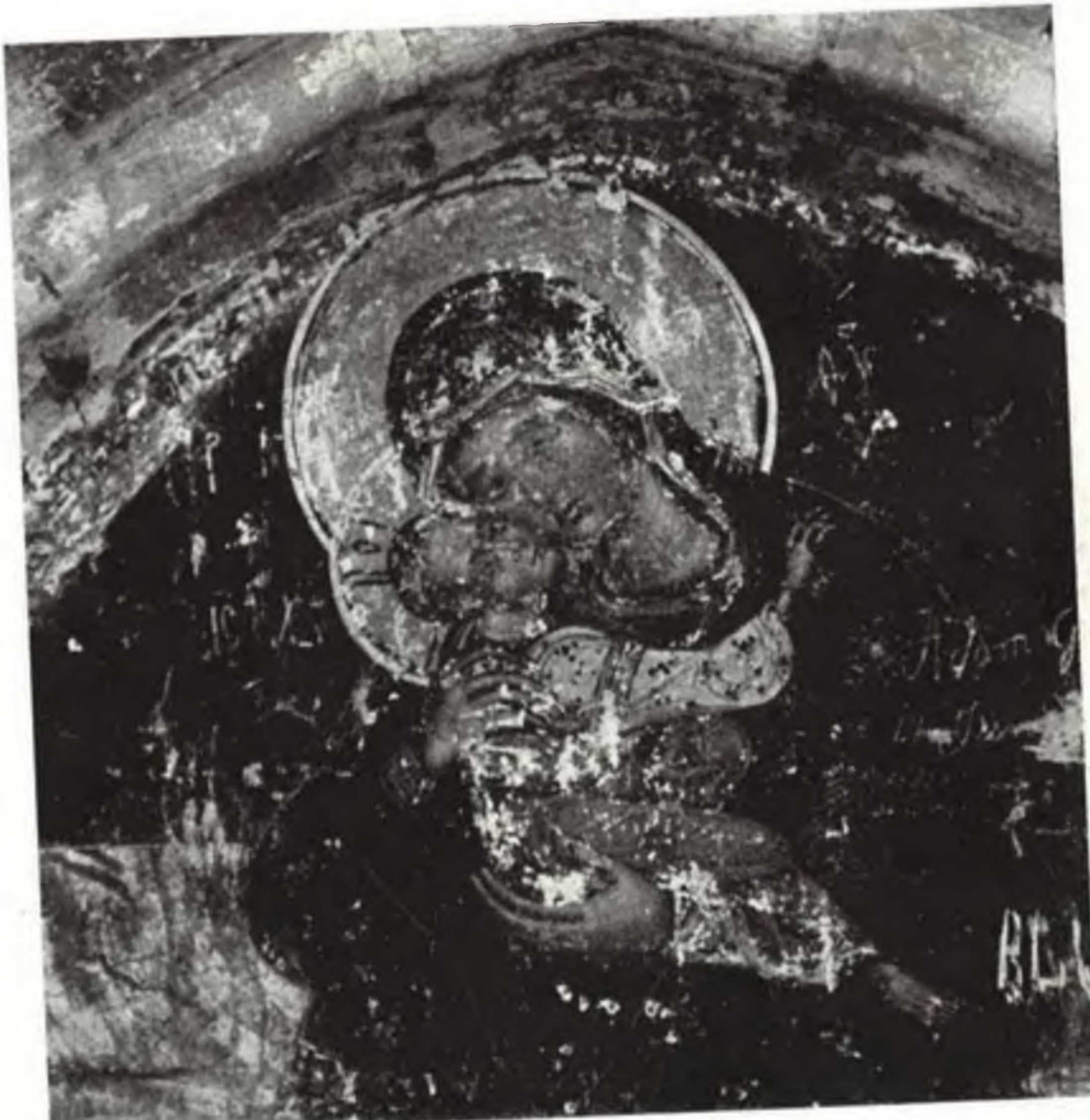
MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, arhangheli, pictură murală, sec. XVI (Humor).



MAICA DOMNULUI «RUGĂTOAREA» CU ISUS LA PIEPT, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței). (IDS).



MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, arhangheli, pictură murală, sec. XVI (Humor)



MAICA DOMNULUI PURTÎND PE ISUS, pictură murală, sec. XVI (Voroneț).



liturgice și rugăciunile tainice. Aceasta cu deosebire în Balcani, apoi în Țara Românească și în Moldova. În mînăstirea Dobrovăț, decorată în prima jumătate a sec. XVI, Maria apare în bolta absidei principale, în legătură cu întruparea lui Cristos și jertfa liturgică. Înțelesul temei este explicat de inscripția în slava bisericească pe care o citim la partea inferioară, sub concă: « Ceea ce ești masă preacurată a pîinii vieții, care s-a pogorît de sus pentru milă și a dăruit lumii viață nouă. . . ». Textul este luat din rînduiala împărtășaniei. « Pîinea vieții » este Cristos. « Masă preacurată » este mama care l-a purtat, cum poartă « sfînta masă » « trupul » și « sîngele », sub chipul pîinii și vinului.

Numeroase teme secundare, inspirate din vechiul și din noul testament sau din liturghie (« typi și antitypi ») * formează un cortegiu și împlinesc ori explică tema principală. În legătură cu Maria, vedem astfel părinții și scene din viața ei; în relație cu liturghia, ilustrații literale și « figuri », prezentate în ordine sau împrăștiate, se văd la partea superioară a emiciclului, pe bolțile și pereții proscomidiei și diaconiconului. În unele regiuni, în Transilvania, Maramureș și Țara Românească sînt zugrăvite și pe fața de răsărit a tîmplei (aceea dinspre « sfînta masă »).

În mai multe monumente românești, datate din sec. XVIII și prima jumătate a celui următor (datele privesc pictura murală), Sf. Treime, înfățișată prin Dumnezeu-tatăl, bătrîn cu barbă albă, Cristos și porumbelul simbol al Sf. Duh, încoronează, în înaltul cerului, pe Maria. Icoanele pe lemn și stampele au răspîndit tema încoronării Mariei, care ne întîmpină cu deosebire în Transilvania. Tema nu se întîlnește la Bizanț și nici în Orient. Este proprie Apusului. (Are drept izvor versete din Cîntarea cîntărilor.)

În Apus, tema e înfățișată începînd din sec. XIII. Într-un basorelief de la Senlis (Franța) vedem pe Maria de-a dreapta lui Cristos, cădită de îngeri cu făclii aprinse în mîini. Poartă coroană pe cap, și Cristos o binecuvîntează. La Notre-Dame din Paris, Maria este încoronată de un înger venit din cer. Cristos o binecuvîntează și-i oferă un sceptru înflorat. Prooroci, sfinți, și îngeri sînt jur împrejur (« curtea reginei cerului »). Sculptura din catedrala Parisului datează din 1220. Către 1250, în catedrala de la Sens, Auxerre și Reims, Cristos însuși încoronează pe mama sa. Sub acest aspect, încoronarea Mariei este zugrăvită și la noi, în Moldova, pe pereții exteriori ai unor biserici mînăstirești, la Sucevița, de pildă. Tema a putut fi acceptată, fiindcă amintea o tradiție bizantină, și anume binecuvîntarea coroanelor împărătești. În legătură cu aceasta din urmă, relevăm coroana pe care o aduce un înger și o pune pe capul lui Mihai Viteazul în portretul ctitoricesc din mînăstirea Căluiu. Îngeri binecuvîntînd coroana se văd și în sec. XV. Un înger, într-adevăr, încoronează pe Sf. Paraschiva, la Dolheștii-Mari, și aiurea. Un text bisericesc foarte cunoscut cuprinde apoi cuvintele lui Cristos: « Să-mi fii credincios pînă la moarte și-ți voi da ție cununa vieții ».

Încoronarea Mariei s-a bucurat de mare răspîndire și din pricina cultului marial și teologiei apusene, înflorite după sinodul de la Trident. În biserica noastră și în iconografia tradițională rămîne însă un element străin.

Patru teme importante formează temeiul decorului pictural al peretelui absidei principale: *cortul mărturiei*, *mielul lui Dumnezeu*, *Împărtășirea apostolilor* și *sfinții episcopi* încadrați de *sfinții diaconi*.

* « Typi » sînt faptele anterioare întrupării lui Cristos. « Antitypi » sînt cele vestite în vechiul testament și petrecute în noul testament. « Vechiul testament e umbra celor ce au să vie (skia tôn mellonton); « trupul e în Cristos . . . iar umbra lui îl precedă » (Pavel, *2*, 17).

Cortul mărturiei

Este o « figură » a Mariei și a întrupării lui Cristos. Tema se leagă de ceremonii liturgice și de liturghia lui Vasile cel Mare. Amintește tabernacolul evreilor și sărbătoarea « corturilor ». Cel dintîi este cortul in care se adăpostește Iehova în mijlocul poporului său. Este numit « al mărturiei » pentru că cuprindea tablele legii, care se chemau « mărturie ». În « Ieșire » este descris în capitolele 26, 27 și 28. Era format din două părți: tabernacolul propriu-zis (cortul mărturiei) și o piață (ogradă) închisă cu pereți de scînduri (de salcîm). Interiorul cortului era împărțit in două, prin mijlocirea unui văl de in, colorat cu purpură și împodobit cu heruvimi brodați. În față, « sfînta » era masa « punerii inainte » (pîinile), candelabrul și altarul miresmelor. În fund, în « sfînta sfintelor » era « arca alianței ». Patru învelitori apărau tabernacolul. Cea dintîi era de in și brodată cu heruvimi; cea de-a doua de păr de capră, cea de-a treia din piele de berbec, vopsită cu roșu, și cea de-a patra din piele de « dugong » (un mamifer marin din arhipelagul indian). Cortul mărturiei era « casa lui Dumnezeu ». Heruvimii formau curtea lui cerească. Era, in al doilea rînd, locul unde « domnul » se întîlnea cu Moise și cu Aaron ca să le vorbească. În sfîrșit, se numea al mărturiei, fiindcă se păstra acolo decalogul, dovada voinței dumnezeiești. Fiecare obiect înfățișa un simbol. Arca alianței era o cutie mare de lemn de salcîm, îmbrăcată cu plăci de aur, și menită să păstreze tablele legii, urna de aur cu mană și bățul lui Aaron, care înflorise. Închipuia, în cugetarea creștină, pe Dumnezeu întrupat, Maria și biserica. David a dănțuit în jurul arcei care avea înăuntru tablele legii; Isaia a dănțuit și el (dans liturgic), tot aci, fiindcă Maria a « luat în pîntece » pe Isus, « moștenitorul legii ».

Candelabrul (sfeșnicul) cu șapte ramuri avea șapte candele de aur pe care un preot le pregătea în fiecare dimineață și seara, la vremea cînd se aprindea tămîia pe altarul miresmelor. Așezat în « sfînta », simboliza mai multe lucruri; cele șapte zile ale facerii lumii, în primul rînd. Pîinile « punerii înainte » stăteau pe o masă de lemn de salcîm îmbrăcată în aur curat. Erau făcute din lamură (floare) de făină, și erau în număr de douăsprezece. Sîmbăta, preoții le mîncau și se aduceau altele in locul acestora. Pîinea închipuie hrana sufletului. Proorocul Elisei « a înmulțit-o » și a hrănit o sută de oameni cu douăzeci de pîini de orz. Cristos a « înmulțit-o » cu prilejul predicii de pe munte. Sărbătoarea tabernacolelor ținea șapte zile și începea în primele zile ale toamnei, după sărbătoarea iertării păcatelor. Înfățișa o « mulțumită », după strîngerea recoltelor. Se aduceau jertfe, doi berbeci, patrusprezece miei, lamură de făină și un țap. Se ofereau, totodată, frunze de lămîi, de palmieri, de mirt și salcie. Se înălțau colibe în amintirea petrecerii evreilor în pustiu, fiindcă de fapt despre aceasta era vorba în sărbătoarea corturilor.

În sinagoga de la Dura-Europos, pe malul Eufratului, au fost descoperite și lămurite picturi murale datate dintr-o epocă greu de determinat și restaurate pentru ultima dată înainte de mijlocul sec. III e.n. Sînt ilustrate mai multe teme, printre care templul, arca alianței și cortul mărturiei. Templul este în fund; pe laturi, vedem douăsprezece corturi și, în pragul fiecăruia, un orant în picioare. În centrul scenei și în primul plan, apare Moise, lîngă un bazin, cu « varga » în mînă. Douăsprezece rîuri se desfac din bazin și se îndreaptă, cîte unul, spre cele douăsprezece corturi. Pictorul a ilustrat aci sărbătoarea apelor, legată

de aceea a corturilor. Într-o a doua scenă, Aaron înveşmîntat într-o mantie brodată şi cu ephodul pe piept, apare în picioare lîngă altarul jertfelor. Un levit se pregăteşte să jertfească un taur. Mai departe, pe pereţi, se văd sfeşnicul cu şapte ramuri, arca alianţei şi alte teme legate de istoria acesteia. Picturile de la Dura-Europos sînt cele mai vechi privitoare la cortul mărturiei şi la tema pe care o studiem *.

Cortul mărturiei este descris în epistola către evrei a apostolului Pavel (*9*, 1—6; *12*, 20—24). Partea privitoare la acesta este cuprinsă într-o slujbă închinată Mariei şi se citeşte înainte de evanghelie. Lămureşte darurile şi jertfele şi aminteşte răstignirea lui Cristos şi împărtăşania.

În bazilica Protaton, la Karies (Athos), vedem cortul şi, pe altar, tablele legii şi o amforă. Moise şi Aaron, zugrăviţi din faţă, stau în picioare de o parte şi de alta a « sfintei mese ». În trapeza de la Chilandari, Moise şi cu Aaron cădesc. Portretul Mariei este brodat pe învelitoarea altarului. Cortul mărturiei e pictat în mai multe biserici de la Athos, dar nu apare nicăieri atît de frumos şi în amănunte zugrăvit ca în biserica domnească de la Argeş. Aci, altarul este păzit de doi serafimi. Pe învelitoare are portretul Mariei fără Isus. Pe masă sînt zugrăvite două sfeşnice, cutia de mană şi o amforă, toate de aur, cizelate şi împodobite cu pietre scumpe. Moise şi Aaron, înclinaţi adînc în faţa altarului, cădesc, ţinînd fiecare în mînă o cutie de aur, numită pyxidă, destinată să cuprindă tămîia. Poartă costume liturgice, tunici brodate, brîie, şi o pelerină verde prinsă la gît. Aaron are capul acoperit de un fel de mitră, la partea superioară, în dosul cortului, sînt zugrăviţi proorocii Isaia şi Eremia, fiecare cu un pergament desfăşurat în mîini (inscripţiile sînt şterse). Doisprezece regi, purtînd coroane pe cap şi împărţiţi în două cete, se îndreaptă, din stînga şi dreapta, către « sfînta masă ». Sînt înveşmîntaţi în tunici albastre, roşii sau verzi şi « loroi » brodate şi împodobite cu mărgăritare. Ţin în mîini amfore de aur cu două torţi, sau pyxide ornate cu mărgăritare şi pietre scumpe.

Tema reapare, în Ţara Românească, în biserica cea mare a mînăstirii Cozia; la Govora, Surpatele, în biserica domnească de la Tîrgovişte, la Căluiu; în biserica Doamnei din Bucureşti şi în aceea a Adormirii Maicii Domnului din Rîmnicu Sărat. În Moldova, cele mai frumoase exemple se văd în mînăstirile Suceviţa şi Dragomirna. În Serbia, cele mai alese sînt cele din Gračanica (1321) şi Lesnovo (1349). Tema este inspirată, se pare, şi dintr-un vechi rit liturgic de origine constantinopolitană. La Bizanţ, după văhodul cel mic şi cîntarea isodikon-ului, patriarhul şi împăratul cădeau împreună altarul. Regii care aduc daruri amintesc, la rîndul lor, ofranda triburilor lui Israil.

În mînăstirea Snagov, picturile murale au fost restaurate în mai multe rînduri. O scenă zugrăvită în absida anexă de miazănoapte, se leagă din punct de vedere iconografic, de sec. XIV şi de decorul original al monumentului. Înfăţişează cortul mărturiei. Pe altar vedem « sfintele vase ». Moise ţine tablele legii în mîna stîngă. Cu cornul de rugăciune legat pe frunte, a fost zugrăvit, în picioare, la dreapta acestuia. În stînga, e Aaron; Maria orantă, cu Isus pictat pe pieptul ei (într-un medalion), apare la partea superioară a scenei. Jos, în primul plan, vedem pe Nadab şi Abiud, înveşmîntaţi ca episcopi şi cu cădelniţe în mîini. Culcaţi la pămînt, fără suflare, ei amintesc şi ilustrează un text din Levitic (*10*, 1—5).

Cortul mărturiei este zugrăvit pe peretele absidei principale în legătură cu Maria şi întruparea lui Cristos. Aceasta în primul rînd.

---

* Zaharia, *14*, 8—10; 16—19.

Într-un al doilea înțeles, el izvorăște din liturghie. In multe monumente, în genere în cele de tradiție zisă « cretană », tema este inlocuită de « liturghia îngerească ». În relație directă cu liturghia, și înfățișînd un « rit » (act, ceremonie), stă cea de-a doua temă principală: « mielul lui Dumnezeu » (Ioan, *1*, 29). Din Isaia și din evanghelie, « mielul lui Dumnezeu » a trecut în liturghii. Este pomenit în slujba proscomidiei și în ritul « melismos » (merismos) care precedă împărtășirea.

În primele timpuri ale creștinătății avea loc « ospățul cel sfînt ». Este descris în evanghelii și de apostolul Pavel *. Ceremonia ne este cunoscută prin texte din sec. I și II **. Ospățul euharistic a fost legat, în pictura catacombelor, de mîntuirea lumii, înfățișată în teme din noul testament (bunavestire, botezul lui Cristos, învierea lui Lazăr). Se văd scene de ospețe. Exemplul din Capella Graeca datează din prima jumătate a sec. II. În jurul unei mese în formă de potcoavă, pe care sînt așezate mîncăruri, un pește și coșulețe cu pîine, stau șapte comeseni. Personajul cel mai de seamă este așezat în colțul din dreapta, la locul de cinste. El rupe pîinea. Ritul poartă numele de *fractio panis* și e asociat amintirii cinei celei de taină și împărtășaniei. În catacomba Karmuz, lîngă Alexandria, în absida numită *Cella memoriae*, se păstrează picturi deosebit de interesante. Datează din sec. III și arată ospățul euharistic, înmulțirea pîinilor și a peștilor. Cristos apare între apostolii Petre și Andrei. O scenă anume cuprinde trei credincioși stînd la masă culcați pe canapele și mîncînd cum era obiceiul în antichitate. O inscripție grecească ne lămurește că aceștia « mănîncă evloghiile lui Cristos ». Cuvîntul evloghie e folosit de Pavel cînd vorbește de « sîngele domnului ». Sf. Chiril numește cu același cuvînt pîinea și vinul euharistiei. Picturi din hypogeul Lucinei, la Roma (sec. II), arată pe masă pește, pîinile și vinul euharistic. Bazilicile Romei, în sec. IV, V, VI și VII, sînt împodobite cu picturi murale (deseori în mozaic) în care apare un miel în rai înconjurat de animalele din vedenia sf. Ioan. Tema este inspirată din apocalips, și așa o vedem la Santi Cosma e Damiano, San Paolo Fuori le Mura, în baptisteriul din Latran etc. Este vorba, ca atare, de un alt izvor de inspirație, care a rămas drag Apusului. San Vitale din Ravenna este însă un monument bizantin, legat de Constantinopol. Pe boltă, în vecinătatea arcului triumfal vedem aci un miel, pictat într-un medalion, înconjurat de îngeri și de apostoli. Jertfele lui Avraam, Avel și Melchisedec, « figuri » din vechiul testament ale jertfei euharistice, definesc caracterul liturgic al temei.

Deosebim două înțelesuri ale temei « mielul lui Dumnezeu ». Cel dintîi izvorăște din apocalips, și va fi studiat într-altă parte: cel de-al doilea este mielul, simbol liturgic al jertfei lui Cristos. Ca atare, se leagă de două rituri, al proscomidiei și merismos-ului. În acest de-al doilea înțeles, apare figurat în monumentele de artă ale Bizanțului și Orientului sub două înfățișări: un miel alb cu capul (uneori) înconjurat de nimbul circular și cu crucea sprijinită pe trupul său; Cristos așezat pe « sfîntul disc » și adăpostit de stea (asteriscos) și un procovăț.

Cea dintîi înfățișare a fost interzisă de sinodul « In trullo ». A stăruit totuși în monumente balcanice, la Peruștița, în Bulgaria, de pildă, și în bisericile moldovenești, decorate la sfîrșitul sec. XV și în cel următor. Cea de-a doua, de ordine strict dogmatică, caracterizează arta bizantină

---

* Luca *22*, 19; Marcu, *14*, 22; Matei, *16*, 26; Pavel, *Epistola 1 către corintieni*, *3*, 23—38.

** Climent, *Epistola 1*, 59, 61. Justin, *Apologia*, *1*, 6, 1, 65.

și marea majoritate a picturilor murale din țările de tradiție constantinopolitană, saloniciană și românească. Într-un număr de opere de artă, « mielul lui Dumnezeu » este numit și Cristos mort, coborît de pe cruce și așezat pe « piatra » roșie de la Efes, sau pe giulgiul său. Așa îl vedem pe celebra lucrare în smalț « Stroganov », executată în Rusia în sec. XII. Doi îngeri înclină aci ripide deasupra lui Cristos mort, iar inscripția ne lămurește că e vorba de « Isus Cristos culcat » (pe piatra lui de mormînt) și « împărțit ». Pe renumitul epitaf de la Ohrida, lucrat pe vremea împăratului Andronic al II-lea Paleologul, Cristos mort se odihnește pe lespedea funerară. Doi îngeri inchină ripidele deasupra lui. În colțurile epitafului sînt brodate simbolurile lui Matei, Luca și Ioan; al lui Marcu este înlocuit cu un altar la care slujesc Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, episcopi. Pe « sfînta masă » este Cristos copil așezat pe disc, și potirul liturgic.

Broderia ilustrează jertfa euharistică (amnos). În biserica domnească Sf. Nicolae de la Argeș (sec. XIV), Cristos mort se odihnește pe piatra mormîntală. Are trupul și capul învelite cu giulgiul. Un baldachin cu colonete, asemenea acelora ce se văd în multe biserici deasupra « sfintei mese », lămurește scena. Vedem de altfel și perdelele care închideau, pe vremuri, în anumite momente ale liturghiei, altarul. Doi îngeri inchină ripidele; alții înalță sfeșnice și vase de aur din care se ridică fumul de tămîie. Tema ilustrată este « mielul lui Dumnezeu ». La Evanghelistria, la Mistra, monument decorat tot în veacul al IV-lea, Cristos apare în picioare în potir. Alături de acesta sînt pictați un înger preot și un înger diacon.

Monumentele, vom cita pe cele mai de seamă, ne ajută să pricepem lucrurile. La Ljuboten în Serbia, Isus Emmanuel e pe bolta proscomidiei. Pe perete vedem discul în care e culcat Isus copil. Doi « sfinți episcopi » se apleacă deasupra lui, iar cel din dreapta împinge copilul cu copia. În Capela palatină din Palermo și la Dafni, lîngă Atena, pictorii s-au inspirat din cuvintele lui Ioan Botezătorul. În cel dintîi monument acesta din urmă se îndreaptă către Maria care ține în brațe pe Cristos. Pergamentul desfășurat din mîinile sale poartă vorbele « Iată mielul lui Dumnezeu ». În Moldova vedem un miel alb în cadrul ferestrei de la răsărit; dedesubtul lui e pictat Cristos culcat pe disc. La Bălinești (1499), Isus copil pe disc, acoperit de procovăț, e pe « sfînta masă », încadrat de evanghelie și potir. La Părhăuți (1522), Isus copil pe disc este acoperit de stea și de procovăț. Doi îngeri și un serafim sînt pe laturi, iar alți serafimi și îngeri cu ripide împlinesc scena. La Humor și la Vatra Moldoviței (prima jumătate a sec. XVI), aflăm din nou un miel în locul lui Cristos. La Voroneț, Isus pe disc adăpostit de stea și de procovăț este păzit de arhanghelii Mihail și Gavril, purtători de ripide. Într-o icoană din biserica din Rădășeni, Ioan Botezătorul poartă pe Cristos culcat în disc. Este vorba de o temă frecventă în arta rusă de la sfîrșitul sec. XVI și de o înrîurire tîrzie.

Tema « mielul lui Dumnezeu », sub o înfățișare ori alta, a fost pictată pe peretele absidei principale sau la proscomidie. În cel dintîi caz, în legătură cu merismos-ul; în cel de-al doilea, pentru a ilustra ceremonia care se săvîrșește la proteză, și pe care am descris-o. În absida principală, subiectul a fost, de obicei, ilustrat în bolta și pe laturile ferestrei de la răsărit; uneori, sub aceasta. De la o vreme, și anume din sec. XVII, decoratorii l-au legat de absida anexă (proteza sau proscomidia). Aci au găsit mijlocul să-l dezvolte și să-l explice. A fost astfel despărțit de celelalte două teme esențiale, împărtășirea apostolilor și episcopii. Suprafețele reduse pe care le-au avut de cele mai multe ori

la îndemînă, desfășurarea primită de tema cortului mărturiei sau de cele dintîi și înmulțirea « figurilor » liturgice, explică greutățile pictorilor și soluția la care au fost nevoiți să se oprească.

Împărtășirea apostolilor

Se petrece « în ceruri », unde aceștia din urmă liturghisesc cu Cristos, « mare preot ». În liturghiile de rit bizantin, cînd slujește un arhiereu și se ajunge la ceremonia împărtășirii, acesta ia de pe disc părticica însemnată cu literele XC. Cu ajutorul « copiei » o împarte în atîtea bucăți cîți liturgisitori (preoți și diaconi, ori arhierei, preoți și diaconi) se află. Se închină către toți, « își cere iertare » și se împărtășește cu părticica rezervată lui. Cheamă apoi pe preoți și pe diaconi. Aceștia se prezintă la rînd, în ordinea ierarhică, și primesc pe mîinile așezate una deasupra celeilalte, în chip de « tron », « sfîntul trup » rezervat fiecăruia. Episcopul și coliturgisitorii mănîncă « sfîntul trup », după ce au recitat în taină și rugăciunea lui Ioan Gură de Aur urmată de o a doua. Ia în mîini potirul și procovățul (acoperitoarea lui). Bea de trei ori, își șterge buzele cu vălul și sărută potirul. Îl întinde apoi preoților și diaconilor, care beau dintr-însul. Picturile ilustrează ritul.

Izvorul temei trebuie căutat în comentariile lui Ioan Gură de Aur și ale lui Chiril asupra epistolei către evrei a apostolului Pavel (*8*, 1; *5*, 5—6).

Una din cele mai vechi înfățișări ale împărtășirii apostolilor este aceea de la Karmuz lîngă Alexandria. Pe pyxida din Cartagina, aflată în muzeul din Livorno, Cristos este așezat la centru și are două coșuri pline cu pîine la picioarele sale. Șase apostoli întind mîinile, acoperite de mantie, ca să primească pîinea pe care le-o dă Cristos. În catedrala din Serres (Macedonia), Cristos este pictat de două ori, la stînga și la dreapta altarului. În dreapta, ține discul în mîna stîngă și, cu dreapta, dă « sfîntul trup » apostolului Petre care-l primește pe mîinile încrucișate în chip de tron. În stînga, Cristos dă « sfîntul sînge ». Pictura datează din sec. XI. La Queledjlar, în Capadocia, altarul împodobit cu pietre scumpe este adăpostit de baldachin (ciborium). Cristos este figurat ca în exemplul precedent. În stînga și dreapta, vin spre el cei doisprezece apostoli. O inscripție cuprinde cuvintele: « Luați mîncați, acesta este trupul meu ». La Sf. Sofia din Kiev, vedem, pe altar, discul și steaua. Cristos, înveșmîntat după moda antică a Siriei, e pictat de două ori: în dreapta dă « pîinea » apostolului Petre, care e urmat de alți cinci apostoli; în stînga, « vinul » altor șase. Inscripții grecești dau cuvintele euharistiei (« Luați mîncați. . . »; « Beți dintru acesta toți, acesta este sîngele meu. . . »). La Sopočani (sec. XIII), în Serbia, intîmpinăm aceeași dispoziție. În biserica domnească din Argeș (sec. XIV), un altar mare, adăpostit sub « ciborium », apare în centrul scenei. Cristos în veșminte antice e pictat de două ori, în stînga și dreapta « sfintei mese ». Îngeri diaconi cu ripide împodobite cu chipuri de serafimi, sînt lîngă el. Apostolii formează două cete. Compoziția amintește împărtășirea apostolilor din Staro Nagoričeno (Serbia). La Studenica, în biserica lui Milutin, sînt două altare și Cristos pictat de două ori și de fiecare dată cu doi îngeri diaconi lîngă el. În biserica Brontochion de la Mistra, fondul arată un zid și o colonadă. Cristos, în veșmînt antic, dă să bea din potir primului apostol; ceilalți, grupați în adîncime, își așteaptă rîndul. La Peribleptos au fost zugrăvite două edicule în colțurile scenei și un ciborium cu stîlpișori bogat împodobiți în dosul altarului. Cristos

dă « pîinea » apostolilor. O a doua scenă, compusă aproape în același timp, ilustrează împărtășirea cu « vinul ». Într-un al doilea grup de monumente, Cristos apare în veșminte de episcop. La Dečani, de pildă (sec. XIV), el poartă saccos și e cu capul gol. Arhitecturi bogate, un portic cu arhitravă și coloane cu capitele bogat împodobite, formează fondul. Deasupra acestora se văd stofe scumpe întinse pentru împodobire, așa cum era tradiția în Orient și a rămas în Apus, de-a lungul evului mediu și pînă astăzi. La Cucer, Cristos este tot în veșminte de episcop. La Ravanica, în sec. XV, poartă, în afară de saccos, epitrahilul și omoforul. Episcop este pictat și la Muntele Athos, în paraclisul Sf. Nicolae al Lavrei.

La Bačkovo și Zemen, în Bulgaria, Cristos e înveșmîntat după moda antică; vedem un singur altar.

În Moldova, una din cele mai vechi înfățișări ale temei ne e dată pe o broderie din tezaurul de la Putna, datată din 1481. Cristos, în veșmint antic, lîngă altar, privește în sus, unde apare Maria orantă, și ține în mîini discul cu părticelele « sfîntului trup ». Apostolii ridică fiecare mîna dreaptă. Scena amintește rugăciunea de mulțumită care se recită după împărtășire. Picturile murale din bisericile moldovenești așază împărtășirea apostolilor, la răsărit pe peretele absidei principale. Sînt pictate, deseori, două scene și în fiecare Cristos și altarul. La Popăuți (sec. XV) arhitecturi bogate formează fondul; cele două altare cu acoperăminte roșii nu poartă nimic. Cristos, îmbrăcat în tunică roșie și mantie albastră, are lîngă el de fiecare dată un înger diacon. La Sucevița, la sfîrșitul sec. XVI sau în primii ani ai celui următor, îngerul diacon cădește. Evangheliarul mitropolitului Anastasie Crimca, împodobit cu miniaturi, cuprinde arhitecturi complicate, ziduri de oraș, o casă cu două rînduri, biserici. Vedem și un cedru sau pin. La altar, Cristos episcop poartă omoforul și mitra, deși arhiereul nu le reia cînd slujește împărtășirea, decît la sfîrșitul ceremoniei, în timpul ecteniilor diaconești. Scena este prezidată de « cel vechi de zile » pe care-l vedem, la partea superioară, spre stînga, în nori. Raze aduc binecuvîntarea pe capul apostolilor. Compoziția ilustrează ideea jertfei, adusă Sf. Treimi.

Împărtășirea apostolilor e o temă esențială de decor a absidelor principale. Se desfășoară, de obicei, pe primul sau al doilea registru al peretelui de răsărit. În bisericile caracterizate prin ilustrații liturgice organizate și dezvoltate, așa cum sînt cele moldovenești din sec. XVI și XVII și balcanice (sec. XIV—XVII), « figuri » inspirate din vechiul și noul testament împlinesc înțelesul scenei și îl definesc. Tradiția rusă și icoane ale acestei lumi, datate din sec. XV și XVI, au introdus complicații și rafinerii de interpretare teologică izvorîte mai ales din imnografie. Acestea au pătruns în Moldova. Ne întîmpină la Sucevița. Principalele « figuri » ne vor ocupa mai departe.

Pe zona inferioară a peretelui absidei principale, tradiția așază din epoci îndepărtate și pînă astăzi, portrete de episcopi și diaconi, în picioare. Din punct de vedere artistic, acestea formează un fel de sprijin al decorului înfățișat pe perete. Istoricește prezintă o deosebită importanță iconografică. La origine, în arta paleocreștină vedem episcopi pictați pe bolta absidei principale. Amintim, drept pildă, portretul papei Felix al IV-lea în biserica Santi Cosma e Damiano (Roma) și pe acelea ale papilor Symmach și Honorius la Sant'Agnese Fuori le Mura. La Sant'Apollinare in Classe, un episcop orant ocupă același loc. Sînt întemeietorii monumentelor sau donatorii de seamă. În

aceasta din urmă apar însă şi alte patru portrete de arhiepiscopi, între ferestre, pe peretele emiciclului. Sînt pictaţi în interioare luxoase, în veşminte de slujbă şi cu pallium. Ţin cărţi închise în mîna stîngă şi binecuvîntează cu dreapta. Firide acoperite de cîte o concă, arată palate sau bazilici.

În relaţie cu hramul monumentului, a fost pictat Sf. Nicolae, în bolta absidei principale, în biserica domnească din Argeş şi în alte monumente medievale. În cîteva din acestea, datate din sec. XIV, XV ori XVI, în Balcani şi în Ţara Românească, vedem pe Ioan Gură de Aur în veşmînt episcopal. Aceasta în legătură cu ansamblurile liturgice dezvoltate. Ioan Gură de Aur este autorul liturghiei care se slujeşte în cea mai mare parte a zilelor anului. Monumente tîrzii, din sec. XVII, XVIII ori XIX, aşază şi alţi episcopi pe bolta emiciclului, fără temei şi raţiune iconografică.

Locul acestora este ocupat uneori de apostoli, figuraţi în picioare, portrete prezentate din faţă sau slujind. Cele mai vechi exemple le-am întîlnit în Capadocia, în capela zisă a Sf. Eustaţiu. Ţin în mîini rotuli sau cărţi (codices) şi binecuvîntează. Sînt însoţiţi de Ioan Botezătorul. Tradiţia orientală capadociană a fost urmată în Catalonia spaniolă, la Sant Pere del Burgal şi la Esterri de Cardos; şi în Italia de miazăzi, la Foro Claudio, lîngă Sessa (sec. XI). În acest din urmă monument, printre apostoli apare şi un arhanghel cu un glob încununat de o cruce. În Sicilia, la Monreale, cei doisprezece apostoli şi doi arhangheli încadrează pe Maria. La Sîntă-Mărie-Orlea, în ţara Haţegului, apostolii sînt pictaţi, la fel, în locul episcopilor. La Streiu, în aceeaşi regiune, picturi (sec. XIII) îi prezintă citind, binecuvîntînd, ca în cursul unei liturghii. Ioan ţine potirul în mînă. Deosebim astfel o tradiţie orientală adusă de călugării ordinului Sf. Vasile cel Mare în sudul Italiei şi, de aci, sau pe altă cale, pătrunsă în Transilvania.

În marea majoritate a monumentelor de tradiţie bizantină, episcopii sînt zugrăviţi în picioare şi în veşmintele de slujbă, pe ultima zonă a emiciclului. Poartă cărţi închise în mîini sau « cartele », pergamente (rotuli) desfăşurate, pe care se citesc rugăciuni tainice sau « ecfoneze » (vosglasuri) liturgice. Sînt cu capul gol şi, deseori, fără nimb. Coroana (mitra) apare în epoci tîrzii, începînd din a doua jumătate a sec. XVI sau în sec. XVII. Sînt înveşmîntaţi în feloane brodate cu cruci (polystavria) şi au omoforul pe umeri. Pînă în sec. XV, numai doi episcopi poartă saccos (ornat împărătesc acordat la Bizanţ, asemenea unei înalte distincţii, arhiepiscopului Constantinopolului şi unuia ori altuia dintre cei mai distinşi arhiierarhi). Vedem, de obicei, în saccos, pe Ioan Gură de Aur şi Vasile cel Mare. Sînt pictaţi, în centrul peretelui, de o parte şi alta a ferestrei de răsărit. În decursul vremurilor, saccos-ul a devenit comun tuturor episcopilor, în practica liturgică şi pe pereţii monumentelor.

De interes sînt două fapte: criteriul de alegere a episcopilor figuraţi şi ordinea în care sînt rînduiţi. Către mijlocul evului mediu, în sec. XI şi XII, aflăm portretele episcopilor doctori, teologi autori de scrieri şi învăţaţi. Cu acest titlu, ocupă locul întîi Vasile cel Mare şi Ioan Gură de Aur şi, mai departe pe zonă, Atanasie cel Mare, Chiril al Ierusalimului şi Chiril al Alexandriei. Precăderea dată episcopilor doctori, tradiţie bizantină, apare în Ţara Românească, la Argeş. În Maramureş, deşi suprafaţa îngăduie greu înmulţirea figurilor, vedem pictaţi numeroşi episcopi doctori, dintre care nu lipseşte patriarhul Gherman, autorul operei de care am pomenit des, « Istoria eclesiastică » (autor îndoios; poate numai ordonator ale textelor care compun

această lucrare). Locul al doilea a fost dat de biserică, « sfinților episcopi luptători pentru credință », lui Nicolae al Myrelor Lyciei și Spiridon al Tremitundei. Au luptat în cel dintîi sinod ecumenic de la Niceea și au făcut « minuni ». Acatistele lor, poeme liturgice populare și de mare răspîndire la Bizanț și în Orient, le pun în lumină, alături de minee, activitatea. O a treia categorie de episcopi este formată din autorii de liturghii hotărîți de tradiție: Vasile cel Mare, episcop doct, căruia i se datorește liturghia ce-i poartă numele, Ioan Gură de Aur, care a organizat, folosind pe cea dintîi, liturghia slujită în cea mai mare parte din an; Grigorie, papa Romei (dialogul; Dvoestlov), căruia i s-a atribuit, fără temeiuri clare, liturghia numită « dinainte sfințită ». Rîndul episcopilor autori de liturghii a fost împlinit cu episcopi liturgiști, comentatori. Au apărut astfel Simion Thessalonicianul și, în unele monumente din sec. XV, Nicolae Kabasilas, care, cum dovedesc ultimele cercetări, nu a fost episcop. A patra categorie este formată din episcopi « mărturisitori ».

Suprafața de pictat a îngăduit zugrăvirea a patru, șase sau mai mulți episcopi. Au fost aleși, începînd din sec, XIV, cîte doi sau trei episcopi din fiecare categorie. Nu a lipsit niciodată, pînă la începutul sec. XVIII, nici la Bizanț, nici în Orient, Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur. La Dafni aflăm portretul lui Silvestru, Antim, Abercius, Elefterie, Grigore din Agrigent, pe peretele protezei diaconiconului și pe bolta absidei. La Sf. Luca, in Phocida, monument zugrăvit în sec. XI, ca și precedentul, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore au locul întîi. Urmează, pe arcade, Grigorie Iluminătorul (al Armeniei), Grigore de la Nissa și cei trei episcopi care au slujit la « Adormirea Maicii Domnului » (după o anume tradiție), Hyerotei, Philotei și Dionisie. La Sf. Sofia din Kiev vedem pe Vasile del Mare, Ioan Gură de Aur, Nicolae, Grigore de la Nissa, Grigore Teologul, Atanasie, Tihon, Metodie, Evloghie, Flavian, Chiril și Policarp. Nicolae are locul de cinste la dreapta altarului. La San Marco din Veneția, Petre, Marcu, Nicolae și Hermagoras își au portretele în plină lumină. Aceasta în sec. XI, epocă în care au fost preferați, se vede (alături de Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur), episcopi ai bisericilor naționale sau preamăriți de tradițiile regionale. În Capadocia, la Keledjlar, « teoria » episcopilor cuprinde pe Spiridon, Hipatie, Chiprian, Nichifor, Proclu și Ignatie. La Elmale-Kilise, pe lîngă Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore, iau loc Nicolae și Hipatie.

Diaconi, doi sau mai mulți (după suprafața avută la îndemînă) sînt pictați, la capetele « teoriei »* episcopilor, la miazănoapte și miazăzi, în stihare diaconești, cu orarul, și avînd în mîini cădelnițí. Deseori, umărul și brațul stîng le sînt acoperite de văluri brodate (cervele); cu mîna învelită de acestea, țin un fel de boluri metalice sau cutii de aur (pyxide), care cuprind miresme (tămîie, smirnă). Așa se văd în Capadocia, în Italia meridională. Din sec. VII pînă în sec. XV sau primii ani ai celui următor, se pare, pyxida a fost înlocuită cu chivotul (kivotion) de aur (argint aurit), care are forma unei biserici. Cu chivotul pe umăr, oficiază pînă astăzi în mînăstirile mari moldovenești, diaconii, la privigheri și praznicele împărătești. De obicei au fost pictați diaconii Laurențiu, Ștefan, Roman și Euplos (Euplu). La Dafni, Laurențiu și Euplos sînt pe peretele diaconiconului; Ștefan și Rufin la proscomidie. La Sf. Sofia din Kiev vedem pe Ștefan și Laurențiu, iar în Capadocia, la Elmale-Kilisse, Ghereme și Qaranleq-Kilisse, citim numele diaco-

* Teorie, șir; înșiruire ori aliniere procesională.

nilor Abib și Aitalas. Cel dintîi ține o cruce, iar cel de-al doilea o cădelniță. La Sf. Nicolae din Argeș sînt zugrăviți Ștefan, Roman și Parmena, alături de alții care datează din sec. XVIII. În Serbia lipsesc rar; Ștefan, Roman, Laurențiu și Isaur. Pe Pala d'Oro din San Marco (Veneția), Laurențiu și Ștefan sînt încadrați de Elefterie, Vichentie și Fortunat. La Sf. Petre din Tîrnovo, Demetrian e lingă Filip. Ne-am oprit asupra numelor « sfinților diaconi », pictați în diferite monumente celebre ale creștinătății bizantine și orientale, pentru a arăta că aceștia au fost aleși, in genere, după criterii tradiționale și regionale. În adevăr, rareori întîlnim diaconii din textele evanghelice*.

Chipul cum sînt figurați diaconii derivă dintr-o tradiție veche orientală, păstrată în monumente din sec. VI și anume din obiceiul de a zugrăvi pe preoții vechiului testament, pe Aaron și Zaharia, mai ales, cu cădelnița în mîna dreaptă și cu pyxida de tămîie în mîna stîngă. Către sec. XI, aceasta a fost înlocuită cu o pyxidă care cuprindea « sfintele », și care a luat cu vremea forma chivotului-biserică (in sec. XV apare pe « sfînta masă »). Lucrul esențial e că diaconii sînt înfățișați oficiind. Faptul acesta a atras modificarea temei episcopilor.

În Orient și în Italia meridională, aceștia erau pictați în atitudini liturgice și slujind. Așa-i vedem și la Streiu, în Transilvania. La Bizanț a domnit însă altă concepție și anume aceea a portretelor istorice: episcopii sînt zugrăviți cu fața spre privitor, « spre amintire », așa cum îi vedem în monumente romane (din Roma) și cum sînt înfățișați Justinian și Teodora, încadrați de curtenii lor, la Ravenna. Din sec. XIV inainte, în Balcani și în țările de tradiție bizantină, în Serbia, Bulgaria și țările române, episcopii sînt zugrăviți ușor întorși, din profil: cei de la miazănoapte se îndreaptă către fereastra de la răsărit a absidei principale; cei de la miazăzi, de asemenea. Sînt închipuiți în mers liturgic, procesional. În cadrul ferestrei de răsărit, ori deasupra și pe marginile acesteia, locul este ocupat de tema « mielul lui Dumnezeu » (amnos). Pictorii au legat tema « sfinților episcopi » de aceasta. Așa se petrec lucrurile în monumentele sîrbești din veacurile XIV și XV, în cele din Țara Românească și Moldova (sec. XV și XVI). Relația dintre aceste două teme și-a pierdut însă înțelesul în cursul sec. XVIII, cînd « mielul lui Dumnezeu », de multe ori, nu mai este pictat. A rezultat din aceasta și libertatea pe care și-au luat-o pictorii de a nu respecta ierarhia episcopilor, precum și aceea de a-i înveșmînta în chipuri fanteziste.

Textele scrise pe cartele dovedesc, la rîndul lor, ignorarea unui criteriu precis. În adevăr, fiindcă e vorba de ilustrarea liturghiei, acestea urmează să fie formate din citații (rugăciuni « tainice », ecfoneze) care să se urmeze una pe alta, să fie în continuitate. În biserica domnească de la Argeș, acesta e principiul. Remarcăm că aci sînt scrise, în ordine, rugăciuni din liturghia « dinainte sfințită ». În marea majoritate a monumentelor din sec. XV și XVI, citim rugăciuni « tainice » din liturghia lui Ioan Gură de Aur, așezate în ordine, așa fel încît pe cartelul din mîinile episcopului zugrăvit la dreapta ferestrei de răsărit (a absidei) — acesta este locul întîi — apare un text de la începutul liturghiei; pe acela din mîinile episcopului de la stînga ferestrei (locul al doilea), rugăciunea care urmează. Cea de-a treia este scrisă pe cartelul episcopului pictat la miazăzi, lîngă cel de la fereastră (locul al doilea),

* Ștefan, Filip, Prohor, Nicanor, Timon, Parmena, Nicolae, Antiohiemul; *Faptele Apostolilor*. Erminia de la Athos numește tot șapte diaconi: Ștefan, Roman, Euplu, Laurențiu, Rufin, Veniamin și Chiril.

rugăciunea care urmează. Cea de-a treia este scrisă pe cartelul episcopului pictat la miazăzi, lîngă cel de la fereastră (locul al treilea). Rugăciunea următoare, se citeşte pe cartelul episcopului aşezat în locul al patrulea (lîngă cel din stînga ferestrei de răsărit), şi aşa mai departe.

Decorul absidei principale este format din portretul Mariei, cortul mărturiei sau liturghia îngerească, « mielul lui Dumnezeu », şi episcopii. Cea de-a doua şi a treia temă pot fi înlocuite cu împărtăşirea apostolilor. Un număr de teme de al doilea ordin împlinesc decorul, atunci cînd suprafaţa îngăduie: portrete, scene evanghelice, luate din evangheliile canonice ori din apocrife, şi « figuri » liturgice.

Portretul cel mai des întîlnit este al lui Ioan Botezătorul (Prodromul). În cupola capelei Palatine, la Palermo, poartă un rotulus desfăşurat pe care citim cuvintele evangheliei (Ioan, *1*, 29—30). La Dafni, în aceeaşi epocă, este pictat la proscomidie, ca şi la Nerezi şi Gračanica, în Serbia. Inscripţia citată ne explică prezenţa lui. E în relaţie cu « mielul lui Dumnezeu » şi liturghia proscomidiei. Cînd apare în cupolă, ca la Martorana şi în alte exemple, figurează cu titlul de cel din urmă prooroc*. Poartă uneori aripi; în biserica domnească de la Argeş, de pildă, biserica episcopală a lui Neagoe (panoul mural păstrat în Muzeul de artă din Bucureşti), Dobrovăţ, Suceviţa şi Hlincea (sec. XVI). Aceasta, potrivit unei proorociri a lui Maleahi (cap. III, 1).

Două alte portrete arată pe părinţii Mariei, Ioachim şi Ana. Sînt zugrăviţi de obicei la proscomidie. Fac parte dintr-un ansamblu, uneori dezvoltat, care ilustrează viaţa Mariei, după evangheliile apocrife. O aflăm în bazilica cimitirului Sf. Valentin, pictată în sec. VII. Scene din viaţa Mariei apar des în Capadocia, încă din sec. X. Ciclul nu s-a dezvoltat bogat însă decît începînd din sec. XI: în Serbia, la Sopočani, Arilie şi Gradač, în sec. XII şi XIII. În acest din urmă monument, istoria Mariei e zugrăvită pe o friză din nartex. Vedem pe Ana, mama Mariei, în grădină, întîlnirea lui Ioachim şi Anei la poarta de aur, naşterea Mariei, Ioachim şi Ana mîngîind fetiţa (Maria), Ioachim şi Ana care duc pe Maria în faţa preoţilor (intrarea în biserică). În mitropolia din Mistra (sec. XIII), viaţa Mariei se vede pe peretele de miazăzi al naosului, alături de viaţa lui Cristos. În Transilvania, la Strei-Sîn-Giorgiu (primii ani ai sec. XV), tema împodobeşte absida principală, după pilda unor biserici din Capadocia (Tokale-Kilise) şi altor monumente. La Sîntă-Mărie-Orlea (sec. XIV), în Haţeg, o întîlnim pe peretele de miazănoapte a naosului, în ultima zonă. Pictorul s-a inspirat din protoevanghelia lui Iacov (*4*, 50,4). Cea mai frumoasă dezvoltare ne întîmpină în biserica Peribleptos, la Mistra (sec. XIV). În biserica cea mare a mînăstirii Cozia apar trei scene: naşterea Mariei, intrarea în biserică şi adormirea, toate pe peretele emiciclului, în absida principală. În paraclisul bolniţei de la Cozia (1542), naşterea Mariei, intrarea în biserică şi portretele lui Ioachim şi Ana sînt în absidă pe peretele emiciclului. Biserica domnească din Tîrgovişte datează din 1583. A fost reataurată în 1698. Pe peretele emiciclului, şi anume pe cele două zone superioare, se desfăşoară o ilustraţie bogată; cele 24 strofe ale acatistului buneivestiri. În biserica Doamnei din Bucureşti (1683), apar şase scene din viaţa Mariei, în acelaşi loc, în Moldova, aflăm scene din viaţa Mariei în absidele principale ale bisericii episcopale din Roman (mijlocul sec. XVI) şi mînăstirii Suceviţa (sfîrşitul sec. XVI, primii ani ai celui următor).

---

* La Cetăţuia, în Moldova, scenele din viaţa lui Ioan Botezătorul amintesc monumente greceşti, biserica din Chrysapha, de pildă.

Un portret lipsește, rar, acela al episcopului Petre din Alexandria, legat de tradiție de cel dintîi sinod ecumenic de la Niceea și de rezistența opusă de el tezei lui Arie. E încadrat într-o scenă care poartă numele de « vedenia lui Petre din Alexandria ». Pictat, în genere, la proscomidie, apare în veșmînt episcopal cu mîinile întinse către altar pe care se înalță, în picioare, Cristos, de vîrsta pe care o avea cînd, potrivit legendei, s-ar fi rătăcit de părinți și a fost găsit apoi de aceștia discutînd cu învățații templului. Cristos plîns are tunica (cămașa) sfîșiată și desfăcută la gît; picioarele i-s goale. Episcopul îl întreabă: « Cine ți-a sfîșiat tunica, Doamne? » Cristos răspunde: « Arie nebunul, care vrea să mă despartă de tatăl meu cel ceresc ».

Petre a fost episcop al Alexandriei înainte de edictul de la Milan. Dificultățile născute din erezia lui Arie au izbucnit cînd el nu mai era episcop. Potrivit izvorului literar, din care s-au inspirat pictorii, Cristos « i-a arătat mai dinainte ce era să se întîmple ». Scena este pictată de obicei la proscomidie. O întîlnim însă și în nartex, în mitropolia de la Mistra, de exemplu, și în biserica cea mare de la Cozia. În unele biserici sîrbești, în bazilica Protatonului la Athos, și în biserica domnească de la Argeș, Petre din Alexandria este zugrăvit singur oficiind la proscomidie. În catoliconul Lavrei (Athos), Cristos și Petre sînt pictați pe peretele de miazănoapte al absidei principale. La Poganovo, în Bulgaria (1500), Cristos cu capul încins de nimb stă în picioare pe altar; Petre, în picioare și el, se înclină în fața lui. Dedesubtul scenei, vedem iadul în care se zbate Arie.

Scenele din viața Mariei ne întîmpină, îndeobște, în monumentele care iau drept punct de plecare, în ce privește decorul, portretul ei din boltă. Temă principală în absidă, atrage motive din evangheliile aprocrife și imnografice, legate de viața și cultul ei. Am arătat însă că, în epoca paleocreștină și lungă vreme de-a lungul istoriei, pînă tîrziu către mijlocul evului mediu, tema principală a absidei a fost Cristos. În relație cu portretul lui Cristos și în legătură cu liturghia (îndeosebi cu anamneza), numeroși decoratori au făcut loc, în zona superioară a emiciclului, evangheliilor învierii, pe care le-au ilustrat, uneori cu deosebită grijă și mare lux de amănunte. (Matei, *28*, 16—20; Marcu, *14*, 1—8; Marcu, *16*, 9—20; Luca, *24*, 1—12; 12—35; Luca, *24*, 36—53; Ioan, *20*, 1—10; 11—18; 19—31; Ioan, *21*, 1—14; 15—25).

În absida principală a bisericii domnești din Argeș se văd ilustrate, pe zonele superioare, cele unsprezece evanghelii ale învierii. Se disting: cina de la Emaus, fecioarele înțelepte și fecioarele nebune și apariția lui Cristos lîngă lacul Tiberiadei. În Serbia, la Sopočani (sec. XIII), apare întregul ciclu al învierii. Decorul bisericii domnești are un pronunțat caracter liturgic, scenele învierii se pot explica, din această pricină, prin rugăciunile canonului și formula anamnezei. Legătura cu aceasta din urmă o subliniază parabola fecioarelor înțelepte și a fecioarelor nebune, pictată în două episoade. Amintește într-adevăr a « doua venire » (parusia) menționată expres în anamneză. Un monument, situat în răsăritul Transilvaniei și decorat în primii ani ai sec. XIV (Sînt'Ana-pe-Mureș), așază parabola fecioarelor pe fața de răsărit a arcului triumfal. Împlinește și lămurește înțelesul unei frumoase scene pictate pe emiciclu. Vedem aci portretul principesei ctitore, zugrăvită sub protecția Sf. Ana al cărei nume îl purta. Îngeri muzicanți anunță judecata din urmă. Tema s-a bucurat de o bogată dezvoltare în arta apuseană romanică din sec. XII și XIII. Se leagă de tradiția veche bizantină a sec. VI și VII care făcea loc ctitorilor pe peretele absidei

principale, așa cum vedem și la Streiu, în Hațeg* În biserica mare a mînăstirii Cozia, decorată la sfîrșitul veacului al XIV-lea și puternic restaurată la sfîrșitul sec. XVIII, apare o singură evanghelie a învierii, în relație cu liturghia (anamneză). În biserica mînăstirii Govora (sec. XV) — restaurată în 1701 și 1787 — absida principală poartă două scene ale învierii, iar în paraclisul bolniței de la Cozia, tema e pictată alături de înălțare (pe bolta emiciclului).

Decorurile de tradiție bizantină cuprind scene evanghelice, cina cea de taină, rugăciunea lui Cristos în grădina Ghetsemani, învierea și înălțarea. Le vedem pe peretele emiciclului, ori pe acesta și pe bolta absidei, în Serbia, Bulgaria și țările române. Au fost pictate în sec. XIV, XV și XVI. Reapar la Mistra și la Athos. Ocupă acest loc fiindcă ilustrează anamneza.

Decorul absidei de la răsărit cu anexele (proscomidia și diaconiconul) cuprinde un număr mai mare sau mai mic de « figuri ». Acestea derivă dintr-o idee curentă în evul mediu, atît în răsărit cît și în apus. Este înscrisă de apostolul Pavel în epistola către coloseeni (*2*, 17). S-au distins acelea ce se numesc « typuri » sau « figuri », faptele anterioare întrupării, și « antitypi », cele întîmplate și povestite de noul testament. Sf. Augustin a explicat și redat același înțeles într-o formulă lapidară: « Vechiul testament în cel nou se descoperă ».

La Bizanț și în Orient, figurile se referă în linie generală la jertfa liturgică. Au fost ilustrate, astfel, jertfele lui Avel, Noe, Melchisedec și Avraam. Maramureșul** și cea mai mare parte a Transilvaniei au păstrat tradiția acestor « figuri », pictate pe peretele emiciclului sau pe fața de răsărit a tîmplei (aceea care privește « sfînta masă »). Apar la Ravenna, în bazilica Sant'Apollinare in Classe (pe arcul triumfal). Vedem altarul în fața căruia stă Melchisedec, preot al vechiului testament. Atinge cu miinile o pîine rotundă pusă pe învelitoarea « sfintei mese ». În dreapta altarului, Avel oferă un miel, iar în stînga Avraam pe fiul său Isaac. Tema ornează timpanele cele mari ale pereților în bazilica San Vitale. La Bauit, în Egipt, aflăm numai jertfa lui Avraam. Cîte patru temele au fost socotite drept « figuri » ale jertfei euharistice și jertfei lui Cristos.

Jertfa lui Avel este inspirată din Geneză. Tot în Cartea Facerii e descrisă și jertfa lui Melchisedec (*14*, 17—20). Jertfa lui Avraam, ilustrată pînă în zilele noastre mai în toate monumentele de tradiție bizantină, își are izvorul în Facere (*22*, 1—18).

Jertfele lui Avel, Avraam și Melchisedec sînt pomenite în « Constituțiile apostolice ». Nu mai apar însă din sec. IX în liturghia lui Ioan Gură de Aur. Au fost păstrate în canonul bisericii romane apusene. Decoratorul de la San Vitale a ilustrat aproape literal pe acesta din urmă. Vedem pe boltă patru îngeri care țin un miel, simbol al jertfei lui Cristos. Două compoziții frumoase ilustrează jertfele lui Avel, Melchisedec și Avraam. Mîna lui Dumnezeu, ieșind din nori, binecuvîntează cele trei jertfe. La Sf. Sofia din Kiev, în sec. XI, Melchisedec apare pe peretele emiciclului în legătură cu preoția lui Cristos și jertfa euharistică. Jertfa lui Avraam, zugrăvită la Peribleptos (Mistra), este la baza scenelor pe care le vedem în Țara Românească. Potrivit unei vechi tradiții, mai totdeauna este pusă în relație cu Filoxenia lui Avraam, figură a Sfintei Treimi. Izvorul temei e în Facere (Geneză),

---

* În biserica Doamnei din București, parabola fecioarelor este zugrăvită pe peretele emiciclului, alături de aceea a neghinei (1683).

** Vezi I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*.

cap. *18*, 1—15. Textul biblic descrie ospățul, vestea adusă lui Avraam și Sarei (nașterea unu fiu al lor), zîmbetul Sarei neîncrezătoare și mustrarea Domnului.

Jertfa lui Avraam se întîlnește într-o pictură murală pe pereții catacombelor, în Capella Graeca. La Athos, în catoliconul Lavrei, o vedem pe peretele de apus al proscomidiei: Avraam se pregătește să jertfească pe Isaac, îngerul vine în zbor; berbecul e pictat în stînga, pe o colină. In trapeza Lavrei, subiectul e mai complicat. Se arată fazele jertfei. La Kutlumus scena este în cupola proscomidiei: Avraam primește porunca lui Dumnezeu, slujitorii mînă asinul încărcat cu lemne către locul jertfei; mai departe, aceștia se odihnesc, așezați pe iarbă, iar asinul paște. Urmează scena ultimă, cînd Avraam îndreaptă cuțitul ritual spre copilul său. La Popăuți și Dobrovăț, în Moldova (sfîrșitul sec. XV și începutul celui următor), tema e tot atît de dezvoltată. Vedem chiar adause: pădurea, doi asini în loc de unul, trei slujitori, din care unul cîntă din fluier. Tema evocă patimile lui Cristos. Tatăl primește să jertfească pe fiul său, și acesta nu se împotrivește. Fiul duce el însuși lemnul (crucea), cum duce uneori Isaac lemnul rugului său. Amîndouă jertfele (a lui Isaac și a lui Cristos) se săvîrșesc pe cîte o colină.

Liturghiile morților cuprind numele lui Avraam și « odihna sufletelor la sînul său ». Liturghia lui Vasile cel Mare pomenește jertfele, în rugăciunea « tainică » ce precede canonul. Imaginile din catacombele Domitillei și Priscillei, aceea zugrăvită la mormîntul sfinților Marcu și Marcelin, lămuresc înțelesul bogat al subiectului, care simbolizează jertfa crucii și mucenicia sfinților. Picturile din catacomba Domitillei arată jertfa lui Avraam și o interpretează drept ajutorul lui Dumnezeu: Isaac este credinciosul mîntuit de moarte datorită harului dumnezeesc. Înțelegem aceasta din două picturi din sec. IV, tot din catacombe, în care un porumbel aduce de sus ramura de măslin. În « Commendatio animae » citim cuvintele următoare: « Dezleagă Doamne sufletul robului tău așa cum ai apărat și dezlegat pe Isaac din mîna tatălui său ». O ilustrație frumoasă și amănunțită vedem în miniatura din Cosmas Indicopleustes (sec. VI). În decorul celebrului potir gravat din Podgorica, jertfa lui Avraam formează centrul. Este înconjurată de Iona în gura chitului, Daniil în groapa cu lei, cei trei tineri în cuptorul lui Nabucodonosor etc.

Rugul lui Moise este o « figură » a întrupării lui Cristos și a jertfei sale. Izvorul temei e în *Ieșire* (*3*, 1—7) și în *Faptele apostolilor* (*7*, 30—34).

În pictura murală, una din cele mai vechi ilustrații ale rugului a fost înfățișată la Santa Maria Maggiore (bazilica Liberiană) din Roma, unde vedem pe Moise care-și veghează turma în tovărășia unui al doilea cioban (sec. IV). Într-o miniatură din Cosmas Indicopleustes, rugul arde în dreapta imaginii; Moise tînăr păzește turma. Tot el e pictat, mai departe, inveșmîntat într-o mantie largă și cu capul încins de nimb. Într-un mozaic din sec. VI, în muntele Sinai, Moise e în genunchi în fața rugului. La Ljutibrod, în Bulgaria (sec. XIV), pe peretele diaconiconului, Maria orantă (bust) încoronează flăcările. Tot așa la Snagov, și în biserica domnească de la Tîrgoviște, tema e zugrăvită la proscomidie, ca la Protaton (Athos), unde e lîngă scara lui Iacov și cortul mărturiei. La Dionysiu, Maria poartă pe Cristos și e zugrăvită în creștetul rugului care arde, pe un timpan din diaconicon; de asemenea, la Lesnovo, în Serbia. Bisericile moldovenești din sec. XVI leagă tema rugului de acatistul buneivestiri, și o dezvoltă bogat. Cităm drept exemplu mînăstirea Sucevița. Aci rugul lui Moise

se vede în absida principală, lîngă cortul mărturiei și philoxenia lui Avraam, o primă dată; în cuprinsul acatistului, la exterior, pe zidul de miazăzi, a doua oară. O frumoasă ilustrație a aceluiași subiect ne intîmpină și la Vatra Moldoviței (1536).

O temă interesantă, « cei trei tineri în cuptorul de foc al lui Nabucodonosor», « figură» a jertfei euharistice în relație cu rugul, e ilustrată rar în absida principală. Apare mai des în ilustrația vechiului testament, în aceea a synaxarului și rătăcește pe pereții naosului. La biserica domnească din Tîrgoviște (sec. XVI), o aflăm pe balustrada tribunei de la apus. Este inspirată din slujba proscomidiei, unde cei «trei sfinți copii» sînt numiți după prooroci și David. Cînd preotul scoate o părticică întru cinstirea Prodromului. Lidrac, Misac și Abdenago au fost aruncați în mijlocul unei vetre cu foc de Nabucodonosor. Dar ei, neatinși de flăcări, au prins să cînte și să laude pe domnul. Daniil povestește cu farmec și în amănunte întreaga lor istorie (*3*, 12—29). Pictorii au aflat în textul acestuia, bogate imagini plastice.

Două teme de importanță și dezvoltare inegală lipsesc rar din decorul absidei principale ori anexelor ei. Cea dintîi, *dreptul Simion purtînd pe Cristos în brațe*, este legată de copilăria lui Cristos și de răstignirea pe cruce. Cea de-a doua ilustrează troparul « apolis» (apolysis) al proscomidiei. Simion purtînd pe Cristos e inspirat din evanghelia lui Luca (*2*, 25—35).

Tema se leagă de viața Mariei, ilustrată încă din sec. XI în absida principală (exemple, Sf. Sofia din Kiev, sec. XI; Gračanica și Peribleptos din Mistra, sec. XIV). Ultimele cuvinte ale textului evanghelic vestesc jertfa pe cruce. În biserica Protaton, la Caries, vedem pe Simion proorocind și închinîndu-se în fața lui Cristos înfățișat în brațele mamei sale. Aceeași compoziție are și scena pictată la Peribleptos. Originea redacției pare a fi în monumente din sec. XII și XIII (o sculptură în steatită din Toledo și o a doua din Vatopedi — Athos). Este caracterizată prin discreția și respectul lui Simion. O a doua redacție ne intîmpină la Santa Maria Libera, în Italia meridională, Bačkovo (Bulgaria), Țara Românească și Moldova: Cristos e în brațele lui Simion. În biserica domnească de la Argeș, acesta din urmă ține pe Cristos respectuos, la distanță, și se apleacă asupra lui. În Moldova, Simion strînge copilul în brațe și-l mîngîie părintește (la fel, la Bačkovo).

Troparul apolysis al proscomidiei (« În mormînt cu trupul, în iad cu sufletul, în rai cu tîlharul . . .») este ilustrat, în majoritatea monumentelor de tradiție bizantină și orientală, printr-o cruce pictată în firida proscomidiei. Cînd spațiul a îngăduit, tema a fost dezvoltată. Sub această înfățișare, poartă numele italienesc de « pietà» și arată, în monumentele din Roma, pe Cristos răstignit pe cruce (Santa Maria Antiqua, capela din stînga absidei principale). Tot așa este în biserica domnească din Tîrgoviște (sec. XVI), unde Cristos răstignit e pictat alături de scena în care poartă crucea. Sub o a doua înfățișare ne intîmpină tema, în Serbia, la Kalotino, Poganovo (Bulgaria), la Athos, în catholiconul Lavrei și Xenophon; în Țara Românească și Moldova. Este inspirată din slujba proscomidiei și anume din cuvintele spuse de preot, după ce a recitat psalmul 26.

Pictorii zugrăvesc pe Cristos în picioare în sarcofagul lui; Maria și Ioan evanghelistul sînt, în picioare și ei, lîngă mormînt. Ideea este cuprinsă și în rugăciunea spusă de preot în momentul cînd așază «sfîntul disc», pe « sfînta masă», la sfîrșitul văhodului cel mare. Parafrazată, este cîntată în slujbele săptămînii patimilor și în duminica de Paști. A inspirat o scenă frumoasă pe care o vedem la Diochiariu și

Sf. Pavel (la Athos). La partea superioară, Cristos, în cer, stă pe tron, încadrat de trei serafimi. La partea inferioară, mort și înfășurat cu benzi de pînză și miresme, e culcat în mormîntul săpat în stîncă. Proorocii Iacov și Isaiia sînt zugrăviți pe laturile scenei. Citim pe perete cuvintele: « Sus pe tron, jos în mormînt ». La Sf. Nicolae domnesc din Argeș (sec. XIV), Cristos, mort și înfășurat în giulgiu, se odihnește pe « sfînta masă », adăpostită de un baldachin cu perdelele trase. Doi îngeri diaconi, cu orarul încrucișat pe piept, înalță ripidele. Alți doi îngeri cădesc și doi țin lumînări aprinse. Redacția de la Argeș accentuează caracterul liturgic al scenei și ilustrează « merismos-ul ». În biserica din Stănești-Vîlcea, timpanul proscomidiei e împodobit cu pietà. Cristos, în picioare, e susținut de Ioan evanghelistul și de mama sa, care își apropie capul de acela al lui Cristos. Un serafim în zbor, crucea, lancea și buretele cu care au fost atinse buzele lui Isus, împlinesc scena. Sub această formă se vădesc alunecările de la tradiția bizantină severă și înrîuririle Renașterii italiene.

Cristos mort, figurat în picioare în mormîntul lui și avînd la spate crucea, sau sprijinit de ea, își are originea într-o legendă medievală. Cristos ar fi apărut astfel papei Grigorie cel Mare pe cînd slujea la altar. Legenda a izvorît dintr-o icoană bizantină păstrată la Roma, în biserica Santa Croce di Gerusalemme. Distrusă ori rătăcită de multe secole, o cunoaștem dintr-o gravură germană din sec. XV. Tema s-a ivit, se pare, întîi în Italia, la începutul sec. XIV, de unde s-a răspîndit în Apus. Prototipul e prin urmare bizantin și a fost reprodus, în plin ev mediu, în Orient. În Serbia, avem exemplele din Gradac și Kalenič. În cel din urmă monument, impresionează construcția și plasticitatea bustului lui Cristos. Mușchii pectorali, brațele și abdomenul dovedesc cunoștințe anatomice și studiul naturii. Capul, înclinat pe umărul drept are obrajii plini, fruntea înaltă și nasul curmat la legătura cu aceasta din urmă. Barba deasă și părul mătăsos atrag luarea aminte; de asemeni, pielea obrazului și inserția ochilor. Execuția minuțioasă și excepțional de fină ca tușă subliniază expresia gravă, tristă și obosită a figurii.

La vremea cînd ideea picturii monumentale a făcut loc aceleia de ilustrații, temele s-au înmulțit pe pereții monumentelor. Atunci, și anume începînd din sec. XVI (ori mai devreme), au fost îmbogățite decorurile absidelor cu numeroase subiecte de ordin liturgic, inspirate de imnuri ori comentarii teologice. Din prima categorie fac parte Maria « izvorul vieții » (zoodochos pighi), și Cristos « izvorul vieții », din cea de-a doua, Cristos « înger al marelui sfat », « înțelepciunea » și proorocul Ilie hrănit de corb. Cele două teme arată un potir încoronat cu bustul Mariei orante sau al lui Cristos (copil) binecuvîntînd. La Sf. Pavel (Athos), în paraclisul Sf. Gheorghe, Solomon are în mîini un cartel desfășurat deasupra capului Mariei, care-și ține în brațe fiul. Cristos « înger al marelui sfat »* purtînd aripi, înfățișează o temă inspirată din Isaia (*9*, 5—6).

Cristos « înțelepciunea » și Cristos « cuvîntul » apar o singură dată în țările române, și anume în pictura moldovenească, pe bolta absidei principale la Sucevița. Sub amîndouă înfățișările și cu înțelesuri deosebite, tema se leagă de o veche liturghie zisă a « sfîntului duh », și este ilustrată în icoanele rusești din sec. XVI și XVII. Reprezintă implicații de ordin mistic, asupra cărora nu e locul să stăruim.

---

* Este pictat în cupolele bisericii Sf. Treime de la Pasărea (de lingă București) și în biserica cimitirului de aci. E în tradiția școlii din m-rea Cernica.

SF. IOAN GURĂ DE AUR, ÎNGER DIACON, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)

SF. CHIRIL, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).









CORTUL MĂRTURIEI, LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, ÎMPĂRTĂŞIREA APOSTOLILOR,
pictură murală, sec. XIV (biserica domnească. Argeş), (IDS)
→

LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)

ÎMPĂRTĂŞIREA APOSTOLILOR, pictură murală, sec. XIV (Staro-Nagoricino, Iugoslavia).

CORTUL MĂRTURIEI, detaliu, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeş).







LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, ÎMPĂRTĂȘIREA APOSTOLILOR, pictură murală, sec. XV (Dochiariu, Athos).



LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, ÎMPĂRTĂȘIREA APOSTOLILOR, pictură murală, sec. XV (Dochiariu, Athos).



LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI (paraclisul Sf. Nicolae, lavra Sf. Antonie, Athos).

LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI/XVII (Dobrovăț). (IDS)





LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, ÎMPĂRTĂȘIREA APOSTOLILOR, pictură murală, sec. XVI (Moflent). (IDS)





ÎMPĂRTĂȘIREA APOSTOLILOR, LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVII (biserica Doamnei, București)







LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Sibiel) (A)

LITURGHIA ÎNGEREASCĂ, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Sibiel). (A)

SF. EPISCOPI GHERMAN ȘI SOFRONIE, pictură murală, prima jumătate a sec. XVI (Vatra Moldoviței). (IDS)



SF. EPISCOPI, pictură murală, prima jumătate a sec. XVI (Humor)

SF. EPISCOPI, pictură murală, sec. XV (Densuș). (IDS)





51. EPISCOPI, pittura murale, sec. XV (Candia).



Ilie hrănit de corb, e o figură a euharistiei inspirată din a treia carte a regilor (*17*, 1—7). Picturile murale arată pe Ilie gînditor, pe malul pîrîului, în gura unei peșteri și într-un peisaj pustiu. Un corb îi aduce pîine. Aceasta este « figura » euharistiei, după anume interpretări bizantine. Imaginea apare în Serbia, la Morača, în sec. XIII; și la Gračanica. În primul monument face parte dintr-un ansamblu care povestește istoria lui Ilie și « minunile » sale; în cel de-al doilea e zugrăvită lîngă înțelepciunea lui Solomon și jertfa lui Avraam. Tot așa în trapeza Lavrei, la Muntele Athos. În Moldova, în biserica Sf.Ilie (1488) două registre întregi din pronaos ilustrează viața proorocului și înălțarea lui la cer. După legendă, Ilie a fost răpit cu trupul și sufletul lui de pe pămînt și n-a plătit tribut morții. Ioan Gură de Aur și alți comentatori au socotit de foc caii și carul care l-au dus la cer pe Ilie.

Troparul cîntat în biserica Răsăritului, la 14 iunie, îl numește înger, temelia proorocilor și cel de-al doilea înaintemergător al lui Cristos. Tot așa se cîntă și la 20 iulie. Proorocul Ilie este cuprins și în « Commendatio animae ». Din această pricină a devenit un simbol funerar. Ridicarea lui la cer a dat naștere unui al doilea simbol, unei « figuri » a înălțării lui Cristos la cer. Cu aceste două înțelesuri apare în catacombe și în sculptura sarcofagelor paleocreștine. În Țara Românească, în sec. XVI, tema e legată de înmulțirea pîinilor. Așa o vedem în biserica domnească de la Tîrgoviște (pe pereții tribunei din naos); la Bărbuleț, în Dîmbovița, și la Hurezi, la sfîrșitul sec. XVII. Rar înfățișată în absidele principale, istoria lui Ilie mai ales, hrănirea lui de către corb, nu lipsește din majoritatea monumentelor de tradiție bizantină. O vom întîlni în decorul naosului, și de aceea am stăruit asupra izvoarelor și înțelesului ei*.

Ciclurile sau tipurile de decor al absidelor au ca punct de plecare liturghia morților și criteriul funerar. Așa ne apar în catacombe și într-un număr de monumente paleocreștine. Un al doilea ciclu împodobește majoritatea monumentelor paleocreștine, din Roma și Italia cu deosebire. Ilustrează apocalipsul. După sec. IX, în lumea de tradiție bizantină și orientală, aflăm ciclul cristologic și pe cel « marial » (închinat Mariei). Primul are drept temă centrală portretul lui Cristos pictat pe bolta absidei principale; cel de-al doilea chipul Mariei. Din sec. XIV înainte, ideea centrală este luată din liturghie și ciclul ilustrează, așa cum am arătat, riturile și rugăciunile acesteia. Într-o ultimă fază, ivită în sec. XVI și dezvoltată în cel următor, ciclul liturgic se inspiră des din iconografie, adăogînd uneori, sub înrîurirea artei rusești, noi elemente mistice.

Datorită circulației pictorilor și modelelor oferite de monumente celebre ale Răsăritului și icoanelor, și mai ales puternicei înrîuriri a manualelor de pictură, decorul absidelor tinde la organizarea unui ciclu unificat. Acesta culege teme din ansamblurile și tipurile studiate mai sus. Umbrește tradițiile regionale și creează ansambluri a căror idee principală și ordine sînt de cele mai multe ori greu de înțeles. Selecția temelor și alăturarea lor (uneori forțată) a fost făcută, cîte o dată, din punct de vedere artistic. Pictorii au ales ceea ce li s-a părut mai interesant. Manualele de pictură (erminiile) îngăduie această libertate și o recomandă drept soluția cea mai potrivită.

---

* Decorul proscomidiei se explică cunoscînd lămuririle lui Simion Thessalonicianul. Proscomidia, spune acesta, amintește Betleemul și peștera în care s-a născut Cristos. Este așezată lîngă absida principală pentru a aminti vecinătatea Betleemului cu Ierusalimul.

Arcul triumfal

Se înalță, către apus, deasupra tîmplei care își sprijină capetele, la partea inferioară, de picioarele lui. Încheie bolta absidei principale și este unul din cele patru arce mari ale bolții naosului. Înfățișează simbolic « ușa cea închisă » din vedenia lui Ezechiil (*44*, 2; *43*, 4).

Decorul pictat al acestui element arhitectonic a fost legat, în marea majoritate a cazurilor, de acela al absidei principale. În biserica adormirii Maicii Domnului de la Niceea s-a pictat, în prima jumătate a sec. IX, pe centrul arcului, tronul hetimasiei, pe fond albastru și purtînd evanghelia cu scoarțe de aur cizelate și împoboite cu pietre scumpe. O bandă de mătase de culoare albastră acoperă o parte a scoarței. Pe ea e așezată crucea. În centru, la locul de întîlnire a ramurilor ei, vedem « porumbelul duhului sfînt », cu capul încins de nimbul cruciger. De o parte și alta a motivului central, au fost zugrăvite patru cete de îngeri. La Sf. Sofia din Kiev (1037—1046), ne întîmpină aceeași temă. Tradiția s-a păstrat în Orientul bizantin al Asiei Mici. O aflăm la Theoskepastos, la Trebizunda (Trapezunt), în primii ani ai sec. XV. Simbol al Sf. Treimi, hetimasia rămîne pe arcul triumfal pînă în sec. XIV. De la această dată înainte trece deseori pe cilindrul cupolei. Aci o întîlnim la Peribleptos (Mistra) și la Cozia (în paraclisul bolniței) ori la Stănești, în biserica cimitirului. În Moldova s-a urmat la fel la Bălinești (1499), Vatra Moldoviței (1536), Hîrlău etc.

Într-un al doilea sistem iconografic, locul hetimasiei este luat de « înălțarea domnului », chemată să ilustreze, alături de alte scene pictate pe bolta absidei principale, anamneza liturgică. În biserica Theotokos din Salonic, o pictură din sec. XI ne arată rusaliile în locul înălțării, în centrul arcului triumfal. Suprafața curbă, la stînga și la dreapta motivului central, se rezervă apostolilor dacă s-a zugrăvit înălțarea. Medalionul central arată, într-un al treilea sistem, pe Isus Emmanuel sau pe cel « vechi de zile ». Decorul arcului este atunci împlinit cu figuri de prooroci sau de patriarhi. În sec. XV și XVI, pictorii au zugrăvit părinții lui Ioan Botezătorul sau părinții Mariei; alteori pe Ana cu Maria în brațe și pe Sf. Elisabeta purtînd pe Ioan Botezătorul. Acesta a fost sistemul picturilor din Țara Românească în biserica episcopală de la Argeș (sec. XVI), și în monumente din sec. XVII și XVIII.

Ansambluri picturale datate din sec. XIX ori restaurate către sfîrșitul sec. XVIII și prima jumătate a celui următor, cuprind încoronarea Mariei sau Sf. Treime. Prima sau a doua temă sînt zugrăvite pe bolta naosului, în locul lui Cristos sau al Mariei purtînd pe Cristos.

Temă apuseană, încoronarea Mariei a pătruns și în țările române datorită manualelor, icoanelor și înrîuririlor occidentale, venite prin Veneția sau Athos. O aflăm în Moldova pe zidurile exterioare, în ansambluri din sec. XVI. În Țara Românească, a fost impusă cu autoritate de pictorii din prima jumătate a sec. XIX. E străină de tradiția bizantină. Sf. Treime e tot de origine apuseană. În țările române apare în nartex la Sucevița, în scena de închinare a mitropolitului Gheorghe și a lui Petru Movilă, unde a fost pictată în primii ani ai sec. XVII. Este tot atît de străină ca și cea dintîi. Mai interesantă este zugrăvirea pe bolta absidei principale a unei « sărbători » (praznic împărătesc) în locul portretului lui Cristos sau al Mariei purtînd pe fiul ei. Vedem aceasta la Sucevița și Dragomirna (primii ani ai sec. XVII). Reprezintă o derogare de la tradiția bizantină. Nu a fost de altfel folosită în nici un alt monument din țările române.


IC XC



NAOSUL (NAVA)

Naosul, după cum ne lămurește « Istoria eclesiastică » și Simion Thessalonicianul, este încununat de cupolă « care închipuie cerurile și raiul. El insuși reprezintă pămîntul și tot ce s-a făcut pe pămînt pentru noi ». Este despărțit de absida principală prin tîmplă, la origine o balustradă scundă de piatră, marmură ori zidărie avînd la mijloc ușa sau ușile împărătești (cancellum, în limba latină; ușile « regale », în Apus). Perdele brodate și agățate de vergele (care porneau de la partea superioară a stîlpilor ușilor împărătești și se înfigeau în pereții de miazănoapte și miazăzi) se înălțau deasupra balustradei și ascundeau altarul, la anume momente ale liturghiei. Au fost înlocuite, începînd de la sfîrșitul sec. XIV sau din cel următor, la Bizanț și în Orient, cu icoane mari (împărătești) și altele mai mici, așezate pe două, trei sau mai multe rînduri suprapuse. Tîmpla a ajuns, din aceeași vreme sau cu un secol mai înainte, să fie construită din lemn sculptat sau împodobit cu stucaturi pictate.

Naosul, de plan rectangular sau treflat, era locul cîntăreților (psalților) bizantini. Aci s-au desfășurat și se desfășoară, în biserica răsăriteană, un număr de rituri (văhodul mic, văhodul mare, o parte din ritualul hirotoniilor, nunta, slujba înmormîntării etc.).

Decorul pictural acoperă bolțile și pereții de miazăzi, apus și miazănoapte. Cele dintîi sînt formate din suprafețe derivate din sferă, semicilindrice, longitudinale ori transversale și verticale plane. Se adaugă, în multe monumente, intradosul arcelor de la partea superioară a ferestrelor și glafurile acestora; glaful ușii de comunicație cu nartexul, de asemenea. În bisericile moldovenești din sec. XV, XVI și XVII, procedeul de sprijin și înălțare a cupolei creează suprafețe noi la baza acesteia din urmă: lunete, timpane, un al doilea și uneori al treilea rînd de pandantivi (cel dintîi, format din pandantivii mari, este normal în toate vremurile în monumentele de stil bizantin cu cupolă). Programul iconografic se desfășoară (pentru privitorul întors cu fața către altar), pe pereții de miazăzi, apus și miazănoapte. Dispus în frize sau în scene despărțite una de alta, se citește de sus în jos: întîi, prima zonă (ori registru) în întregime; apoi cea de-a doua în întregime, a treia și așa mai departe. Un număr de suprafețe se impun, în prima linie, din punct de vedere arhitectonic sau pictural. De ordinul al doilea sînt bolțile din glafurile ferestrelor de miazăzi și miazănoapte, și timpanul cel mare de la partea superioară a peretelui care desparte naosul de pronaos. Pictorii puteau zugrăvi aci compoziții bine luminate (cele din glafurile ferestrelor) sau care cer întinderi importante (timpanul de la apus). Cele dintîi se văd pe arcele mari ale bolții, la miazăzi, apus și miazănoapte (cel de-al patrulea mare arc este arcul triumfal). Decorul pictural era chemat să pună în valoare importanța lor constructivă și însușirile arhitectonice.

Explicările teologice, de ordin simbolic, au introdus o ierarhie a temelor evanghelice. Deoarece biserica închipuie locul patimilor și învierii lui Cristos, și fiindcă liturghia amintește toate aceste acte, punerea pe cruce și învierea trebuie scoase în evidență. Li se rezervă astfel bolțile luminoase din glaful ferestrelor de miazăzi și miazănoapte. Din aceeași pricină, și pentru a zugrăvi fazele principale ale punerii pe cruce, tema răstignirii este pictată, în unele monumente, pe timpanul cel mare al peretelui de apus. Aceste trei ordine de considerații au tulburat succesiunea strictă a temelor evanghelice. Artiștii, la rîndul lor, și-au luat libertatea de a începe uneori ciclurile pe peretele de miazănoapte. Alteori, au trecut de-a dreptul de la miazănoapte la miazăzi, sau viceversa, sărind peretele de apus, pe care l-au decorat după ce au

terminat cei doi dintii pereţi. Au amestecat apoi cele două procedee, al frizelor şi tablourilor, cum vedem în Moldova secolului XVI.

Programul pictural al naosului a fost inspirat, de la origini pînă astăzi, din două izvoare: biblia (vechiul şi noul testament) şi istoria bisericii (prin portretele patriarhilor, proorocilor, mucenicilor şi personalităţilor creştine). Vremuri mai noi (sec. XVI) au introdus o a treia serie de izvoare, acestea de ordine imnografică.

În biserica Liberiană (Santa Maria Maggiore), la Roma, în sec. V, vedem deasupra arcadelor, în naos, 42 de scene în mozaic care ilustrează vechiul testament, de la jertfa lui Melchisedec pînă la izbînda lui Iosua. Este vorba de un ciclu istoric. Textul biblic, urmat în ordine, a inspirat decorul din bazilica San Giovanni in Laterno şi pe acela din oratoriul Sf. Ioan, în bazilica Vaticană (sec. VIII). La San Pietro (bazilica Vaticană) se găseşte acelaşi lucru executat în sec. IX. În Ravenna, artiştii bizantini sau de educaţie bizantină au pictat la Sant' Apollinare Nuovo, în trei zone suprapuse, 26 de scene. Ilustrează învăţătura şi patimile lui Cristos, în zona superioară. Zona mediană e împodobită cu portrete de sfinţi, zona inferioară, decorată între 556 şi 569, ne arată de-a lungul naosului, la miazăzi, o « teorie » de sfinte care se îndreaptă în procesiune, ieşind din oraşul Classis, către Maria stînd pe tron, încadrată de îngeri şi ţinînd pe Cristos pe genunchii. Înveşmîntate asemenea principeselor bizantine, ele închină Mariei coroanele lor de mucenice. La miazănoapte, o a doua procesiune, formată din mucenici, se îndreaptă către tronul lui Cristos păzit de îngeri. Decorul în mozaic al bazilicei Sf. Apostoli din Constantinopol (reclădită de Justinian), ilustra la partea superioară a pereţilor, episoade din viaţa lui Cristos, anterioare patimilor, patimile şi scenele învierii, alături de altele care evocau activitatea apostolilor. Pictorul Eulalios, autorul lor*, a aşezat schimbarea la faţă, răstignirea, înălţarea şi rusaliile în cele patru cupole care încadrau pe cea centrală, punînd astfel în lumină şi evidenţă patru teme cărora le-a dat întîietatea. Ion Damaschinul citează temele pictate din ordinul lui Constantin cel Mare în monumentele înălţate de el **. Choricius a descris, la rîndul lui, în sec. VI, decorul în mozaic din biserica închinată lui Sf. Serghie la Gaza, în Siria. Ne arată amîndoi că « se picta în întregime istoria evanghelică ». Nu putem crede că e vorba de ilustrarea tuturor scenelor evanghelice. Ar fi lipsit oricum spaţiul necesar. Ion Damaschinul şi Choricius subliniază, mai degrabă, ordinea scenelor pictate, aceeaşi ca în evanghelie. În Orient, şi anume în Capadocia, aşa s-au petrecut lucrurile pînă tîrziu, în veacul al X-lea sau al XI-lea.

Suprafaţa de pictat, restrînsă, a impus o selecţie. Aceasta răspundea şi caracterului cugetării bizantine, iubitoare de ordine, sinteză şi logică. Încă din sec. VIII şi IX, patimile lui Cristos, socotite subiecte de primul ordin, au fost despărţite de « minuni ». Nicolae Cabasilas, renumitul liturgist al sec. XIV, avea să afirme limpede*** : « Patimile sînt mai de nevoie (mai importante) decît minunile ». Selecţia temelor evanghelice a urmat şi s-a ajuns la ciclul « praznicelor ». Bizanţul a grupat sub acest nume teme alese din toate epocile vieţii lui Cristos. În Orient au fost alese, dimpotrivă, două: naşterea şi patimile, în jurul cărora au fost adunate evenimentele legate de aproape cu acestea. Centrul celei dintîi

* Cercetări mai noi pun la îndoială pe Eulalios pictor şi, mai ales, faptul că a executat aceste mozaicuri.

** Migne, *Patr. gr.*, t. 95, col. 348.

*** Migne, *Patr. gr.*, t. 150, col. 384.

(naşterea) a devenit în lumea orientală (Egiptul, Siria, Palestina), Maria. Tradiţia s-a întins în apus şi în Capadocia. În Serbia, la Studenica şi Gradac (sec. XII şi XIII), naşterea e pictată la miazăzi; răstignirea la apus, în două mari panouri. La Gradac şi Zica, aflăm episoadele naşterii.

Bizanţul a hotărît întii optsprezece praznice. Le-a redus curînd la douăsprezece, Paştele fiind socotit aparte: naşterea Mariei, intrarea în biserică, bunavestirea, naşterea lui Cristos, întîmpinarea domnului, botezul, schimbarea la faţă, floriile, înălţarea, rusaliile, adormirea Maicii Domnului şi înălţarea crucii. Seria s-a definitivat, se pare, în sec. XIV. Din secolul XI pînă într-al XIV-lea şi, în unele cazuri, şi după această epocă, s-au introdus modificări. Au apărut: intîlnirea la poarta de aur, coborîrea de pe cruce, ori circumcizia şi învierea lui Lazăr, care au înlocuit unele teme. Ideea lui Teodor din Andida (sec. XI), reluată de alţi liturgişti şi scriitori bisericeşti, a legat scenele evanghelice de liturghie, impunînd astfel criteriul liturgic în selecţia acestora. Ca urmare, Bizanţul şi ţările de tradiţie bizantină au încadrat patimile lui Cristos şi învierea între praznice, şi anume la locul arătat de povestirea istorică. « Minunile » vin în al doilea rînd. La Mistra în mitropolie se alătură vieţii Mariei şi istoria mucenicilor Cosma, Damian şi Dumitru. La San Marco din Veneţia, praznicile, patimile şi învierea sînt pe boltă, în jurul cupolei centrale (pe trei bolţi cilindrice). « Minunile » se văd pe a patra boltă cilindrică şi pe cupolele secundare (San Marco are o cupolă centrală şi patru cupole secundare), în relaţie cu viaţa Mariei, şi faptele apostolilor. Acest sistem bizantin se întîlneşte şi la Athos la Lavra, unde « minunile » sînt alături de praznice şi de patimi, pe cele patru mari arcade ale bolţii. În sec. XI, la Dafni, praznicele sînt despărţite de patimi. În bisericile sîrbeşti, la Chilandari (Athos) şi Cucer, ca şi la Ljuboten, praznicele sînt pe boltă, iar pe pereţi sînt zugrăvite patimile (la partea superioară); « minunile », sub acestea. În Protatonul de la Karies, praznicele sînt în naos, în partea centrală, iar patimile pe lături, în navele transversale. « Minunile » sînt în paraclisele de la colţuri, La Nagoricino, Gračanica şi Matejič avem altă ierarhie: praznicele, în primul rînd, învăţătura lui Cristos şi « minunile », învierea şi patimile. Amintim acestea fiindcă lămuresc iconografia naosului în Ţara Românească şi Moldova. Tot pentru a o înţelege arătăm că în biserica Sf. Teodor Stratilat din Novgorod (sec. XIV), patimile decorează o friză în absida principală. Temele care n-au loc aci sînt pictate în continuare pe pereţii naosului, aşa cum se petrec lucrurile în Ţara Românească şi Moldova, în sec. XV şi XVI. Teme din penticostar, necredinţa lui Toma, Isus şi samarineanca, orbul din naştere, iau loc deasupra frizei, la răsărit, în absida principală* . Raţiunea acestei ordini trebuie căutată tot în liturghie.

Este interesant de studiat locul făcut vechiului testament în monumentele bizantine, orientale şi cele legate de aceste două tradiţii. Am arătat cum decoratorii au zugrăvit, mai pretutindeni şi în toate epocile, un număr de scene din vechiul testament în absida principală şi anexele ei. Apar însă, în majoritatea cazurilor, cu titlul de « figuri » liturgice. Pare excepţie cortul mărturiei, inspirat din vechiul testament dar zugrăvit în relaţie cu Maria şi epistola lui Pavel către evrei. În fond e tot

* Două biserici din Mistra, Brontochion şi Evanguelistria, arată pe bolta absidei principale înălţarea lui Cristos. Relevăm aceasta, fiindcă explică prezenţa înălţării în monumente din a doua jumătate a sec. XVI şi începutul celui următor, în locul Mariei.

o « figură » a celei dintîi și o aluzie la întruparea lui Cristos; « figură » în al doilea rînd, a liturghiei. Este bogat dezvoltat și ilustrează un rit esențial al vechiului testament *. La Sopočani (sec. XIII), în Serbia, istoria lui Iosif este ilustrată în amănunte. În Țara Românească și în Moldova, teme răzlețe din vechiul testament apar cîteodată în naos. În mînăstirea Cozia (biserica cea mare), de pildă, unde aflăm pe Ilie hrănit de corb; la Sf. Ilie, lîngă Suceava, în care vedem pe Isaia dănțuind (pictat pe peretele de miazăzi). În majoritatea monumentelor din Țara Românească și Moldova, temele vechiului testament, în număr mic și răzlețe, se întîlnesc în pronaos și exonartex. O serie mai bogată de teme din exod ne întîmpină la Sucevița, pe bolta camerei mormintelor, legate de naos sau de nartex (mai logică cea de-a doua ipoteză).

În Maramureș, lucrurile se petrec dimpotrivă. Temele vechiului testament, în mare număr și în succesiune regulată, ornează bolțile și pereții naosului. Sînt pictate, în ordine, scenele care ilustrează facerea (geneza), potrivit suprafețelor avute la îndemînă. Ciclul înfățișat de obicei în tablouri despărțite prin cadre lineare este uneori întrerupt de portrete, în picioare ori bust, care arată personaje din vechiul testament sau sfinți ai noului testament și istoriei bisericești. Izvorul poate fi o biblie ilustrată pe care nu o cunoaștem. Interesantă este folosirea acestor teme, drept învățătură morală. Inscripții marginale ori pictate « în cîmp », subliniază interpretarea. Predilecția pentru scenele vechiului testament este de altfel o notă iconografică a Transilvaniei întregi. Poate fi legată și trebuie explicată, socotim noi, prin importanța acordată ciclului în pictura romanică din Franța, Bavaria, Elveția și Italia de miazănoapte. Îndărăt, în timp, amintim paralelismul celor două testamente (vechi și nou) din monumente paleocreștine (bazilica Liberiană din Roma) și din monumente bizantino-benedictine din Italia de sud (Sant' Angelo in Formis). Este reprodus într-un monument din Hațeg, mînăstirea Rîu-de-Mori, al cărei decor, restaurat în prima jumătate a sec. XVI, e cu mult mai vechi. Trebuie amintit și decorul din Peruștița (Bulgaria), anterior iconoclasmului. În biserica din Nucșoara, la partea superioară a pereților, sînt pictați Aaron, Zaharia, Avacum, prooroci, Zaharia și Elisabeta. Se poate admite că e vorba de o introducere în noul testament. În paraclisul de miazăzi al bisericii Sf. Nicolae din Brașov (Schei), scene din biblie (vechiul testament) împodobesc bolta și pereții naosului. Monumentele citate, în parte restaurate în sec. XVI, XVII sau XVIII, reproduc în decorul lor tradiții mai vechi.

Noul testament

În Transilvania, scenele evanghelice sînt grupate în cele mai vechi biserici, în jurul Mariei. La Streiu, Sîntă-Marie-Orlea, fosta biserică reformată din Deva, izvorul principal este protoevanghelia lui Iacov și alte evanghelii apocrife. La fel se petrec lucrurile în bisericile de la sud-est (biserica cetățuie din Ghelința, de pildă), decorate în sec. XIV. Un al doilea grup, de dată tot atît de veche, dă întîietate patimilor. La Rîu-de-Mori am aflat paralelismul celor două testamente (tradiție paleocreștină și orientală). O a patra serie, de dată mai tîrzie (sec. XVI, XVII și XVIII), ilustrează praznicile. În Țara Românească, în biserica

* La Athos, în bisericile Protaton (Caries), Lavra, Iviron, se văd portretele patriarhilor vechiului testament (I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 114).

domnească de la Argeş, unde programul iconografic rezumă ansambluri mari, praznicele, învăţătura lui Cristos şi patimele se învrîstează. În biserica mare de la Cozia, decorată în a doua jumătate a sec. XIV şi restaurată la începutul veacului al XVIII-lea, « minunile » sînt în primul registru al pereţilor, iar patimile în cel de-al doilea. La Snagov (sec. XVI), decorul original a fost mai tîrziu puternic restaurat. Aci praznicile sînt pe bolta naosului; « minunile » în primul registru al pereţilor, iar patimile în cel de-al doilea. Biserica cimitirului din Stăneşti (Vîlcea) păstrează un decor mural executat în prima jumătate a sec. XVI. Reproduce, poate, fragmentar un altul mai vechi. Programul dă întîietate patimilor, care sînt pictate în naos, pe bolţi şi pereţi. La Mofleni (prima jumătate a sec. XVI), patimile au întîietate. În paraclisul bolniţei de la Cozia (1546), praznicele sînt învrîstate cu evangheliile penticostarului. În linie generală, e greu de deosebit un criteriu strict. Aceasta din pricina refacerii şi restaurării monumentelor şi din cauza, în acelaşi timp, a încrucişării mai multor curente iconografice.

În Moldova deosebim două tipuri caracteristice: în sec. XV şi de-a lungul celui următor. Primul se întîlneşte în biserica Sf. Nicolae din Dorohoi, decorată în 1495. Aci, minunile lui Cristos lipsesc, iar patimile sînt pictate în friză, la partea superioară a pereţilor, dedesubtul unor medalioane de mucenici. Acelaşi sistem este urmat la Dobrovăţ, Popăuţi, Voroneţ, Humor, Moldoviţa, Sf. Dumitru din Suceava, Sf. Gheorghe din Hîrlău. Cel de-al doilea a fost folosit la Bălineşti (1499). Praznice şi « minuni » ocupă registrul superior, iar patimile pe cel dedesubtul acestuia. Aceasta e ordinea din Părhăuţi, Sf. Ilie (monument restaurat în sec. XVI şi în cel următor), Sf. Paraschiva din Roman, Neamţu (monument din sec. XVII, restaurat ulterior) şi Suceviţa. La fel s-a procedat în sec. XVII la Dragomirna, Hlincea (monument din sec. XVI restaurat în sec. XVII), Cetăţuia şi Golia. Decoratorii au ales temele, cărora le-au dat întîietate şi le-au pictat în glafurile ferestrelor; la Sf. Ilie, Cristos în templu şi rusaliile; la Sf. Paraschiva din Roman, coborîrea la iad, schimbarea la faţă, rusaliile şi un al patrulea subiect ruinat; la Neamţu rusaliile şi Cristos în templu; la Suceviţa teme imnografice ori împrumutate din psalmi; la Hlincea, cete îngereşti, iar la Cetăţuia, hetimasia, deisis şi ilustraţia imnului liturghic « De tine se bucură » . . . închinat Mariei.

Temele evangheliei

Analiza temelor pictate ne va arăta bogăţia izvoarelor de inspiraţie, modul cu care au fost interpretate de biserică şi folosite de pictori. Vom avea prilejul să ne dăm seama că numele de teme evanghelice nu implică ilustrarea evangheliilor canonice. În multe cazuri, într-adevăr, s-a făcut apel la evangheliile numite apocrife. Cele dintîi nu au fost folosite, în majoritatea cazurilor, de către pictori în chip direct; dimpotrivă, ei au avut mai totdeauna la îndemînă comentariile unor exegeţi şi predicile unor oratori renumiţi. Tema evanghelică le-a ajuns artiştilor, cîteodată, prin intermediul unui poem religios de ordine literară, ori prin acela al cîntărilor liturgice. Descoperim uneori şi alte izvoare de informaţie.

Cunoaştem *apocrife* ale vechiului testament, şi *apocrife* ale noului testament. Cele dintîi, care n-au făcut parte, se pare, niciodată din « canonul » ebraic, sînt Tobie, Iuditha, adaosele cărţilor Esterei şi a

lui Daniil, Macchabeii; se numesc cărțile defterocanonice. Apocrifele noului testament au apărut in cele dintîi veacuri ale creștinismului. În evangheliile canonice se găseau puține — și prea concentrate — lămuriri despre Cristos. In evanghelia lui Ioan e scris, de altfel, că « Isus a făcut încă multe alte lucruri: dacă le-am scrie in amănunte, lumea intreagă n-ar putea cuprinde cărțile care ar povesti toate acestea». Credincioșii doreau cu deosebire să știe cum și-a petrecut Cristos copilăria. În Egipt și în Siria au luat naștere un mare număr de povestiri, multe pline de poezie și pietate. Autori necunoscuți au consemnat floarea producției populare în *evangheliile apocrife*, scrise în limbile greacă, coptă, arabă și latină. Cităm principalele: evanghelia evreilor sau « după evrei», operă din sec. II, de origine siriacă; din aceeași vreme, evangheliile nazareenilor, egiptenilor și a lui Petre. Protoevanghelia lui Iacov și evanghelia lui Nicodim, numită și Faptele lui Pilat, sînt de o deosebită importanță.

O scriere ebraică, Pseudo-Matei, tradusă în limba latină de preotul Ieronim, a circulat mult în evul mediu, alături de evanghelia lui Marcion (sec. II) care înfățișează organizarea sistematică a evangheliei lui Luca. Evanghelia cunoscută sub numele de *Nașterea Mariei și copilăria Mîntuitorului*, atribuită lui Matei evanghelistul, s-a bucurat, în traducere latină, de multă trecere în evul mediu, alături de evanghelia lui Nicodim (Faptele lui Pilat), care descrie patimile lui Cristos și coborîrea sa la iad (text în limba greacă și traducerea latină). Numeroase evanghelii apocrife, fragmente și adaptări, au fost folosite de un ierarh, scriitor medieval, Jacques de Voragines și organizate — cum s-a menționat — in cartea numită *La légende dorée* (sec. XIII). Elemente împrumutate direct acestei opere sau izvoarelor (în parte necunoscute) au pătruns în lumea bizantină și orientală, venind din Apus. Au inspirat pe pictori și au dat naștere cîtorva teme interesante.

Temele evanghelice au in frunte, în multe monumente, istoria Anei, legată de viața Mariei, fiica sa, și de viața lui Cristos. Cînd spațiul nu a îngăduit, așa cum e cazul marei majorități a monumentelor balcanice și din țările române, sau cînd li s-a impus decoratorilor selecția severă a spiritului bizantin, s-au păstrat cel puțin portretele Anei și ale lui Ioachim, ori portretul Anei purtind pe Maria în brațe, și cîteva scene din istoria celei dintîi, printre care nașterea Mariei.

Nașterea Mariei își are izvorul în evangheliile apocrife, protoevanghelia lui Iacov, evanghelia nașterii Mariei, și Istoria nașterii Mariei și copilăria lui Cristos.

Citim, în aceasta din urmă, că Ioachim era căsătorit de douăzeci de ani cu Ana, și n-aveau copii. Un scrib i-a și interzis, din această pricină, într-o zi, să aducă jertfă lui Iahwe. Ioachim plîngînd s-a infundat în munți printre ciobanii și turmele sale. Cinci luni de zile Ana l-a jelit neștiind nimic de el. Rugîndu-se în grădină, într-o bună zi aceasta a văzut un cuib de păsărele pe o creangă de dafin. Suspinînd, s-a plîns domnului și i-a spus durerea: « Ai dat urmași Doamne, tuturor ființelor, și le faci să se bucure de copiii lor; pe mine singură m-ai lipsit de bunătatea ta». Deodată, s-a ivit în fața ei îngerul domnului și i-a vestit că « urmașul ei e în sfatul domnului, și ceea ce se va naște din ea va fi bucuria lumii pînă la sfîrșitul veacului». Același înger l-a vestit și pe Ioachim și i-a poruncit să se întoarcă la Ierusalim; « Soția ta va concepe o fată care va fi în templul lui Dumnezeu și duhul sfînt va fi deasupra ei». Din ordinul îngerului, Ana s-a dus la poarta de aur să întîmpine pe soțul său. S-a aruncat în brațele lui

și a mulțumit domnului. La nouă luni după aceasta, a născut pe Maria.

Copilăria Mariei și căsătoria ei sînt pe larg povestite în apocrife. Din acestea s-au inspirat pictorii în intrarea în biserică și pentru a zugrăvi scena căsătoriei.

Cînd a fost de 14 ani, Maria, care nu vrea să se căsătorească, a trebuit să fie pusă — se spune — sub protecția unui bărbat din tribul lui Iuda. Marele preot a invitat pe cei ce nu erau căsătoriți, să vină fiecare cu cîrja lui la templu. Cîrjele au fost puse în sfînta sfintelor. Din cîrja lui Iosif și-a luat zborul un porumbel alb; el era alesul, și lui i-a fost încredințată Maria.

În Transilvania, bisericile Sîntă-Mărie-Orlea din Hațeg și monumentele din grupul secuiesc, al căror decor original datează de la sfîrșitul sec. XIII ori din cel următor, ilustrează pe peretele de miazănoapte al naosului în mai multe scene, copilăria și căsătoria Mariei.

Bunavestire

Sub cea dintii infățișare, apare în catacombe, inspirată din evanghelia lui Luca (*1*, 26—35). Maria pictată in stînga scenei, pe scaun, ascultă cuvintele îngerului. În sec. V, meșterii se inspiră din protoevanghelia lui Iacov (*9*, 1): Maria, cu un caier de purpură în poală, toarce *. În sec. VI, în Siria și Palestina, e pictată în dreapta scenei, în picioare. Mozaicul din biserica Sf. Serghie din Gaza (Siria) a fost descris de Choricius; « concentrată, Maria toarce. Venirea îngerului și cuvintele lui o tulbură adînc. Se întoarce și, de frică, scapă din mîini caierul de purpură. Îngerul își ia zborul ».

În aceeași vreme, in biserica Sf. Apostoli din Constantinopol (sec. VI) apare: « Uimită de venirea neașteptată a lui Gavriil, Maria s-a ridicat de pe scaun. Lucra . . . Stă acum dreaptă, ca și cum ar asculta o poruncă împărătească, și se sfiește să răspundă, fiindcă se gîndește la căderea Evei . . . Cuvîntul îngerului pătrunde în capul fecioarei. Ea îl pricepe, și inima îi este atinsă. Se tulbură, și gîndurile se îmbulzesc în sufletul ei feciorelnic. Cugetă la înțelesul salutării și îl cercetează ».

Gabriel Millet observă că la Gaza e vorba de poveste și de legendă populară. La Constantinopol, distingem atitudinea respectuoasă a Mariei, așa cum o cerea eticheta bizantină, cumințenia și cugetarea.

Maria stînd pe scaun și torcînd ilustrează tradiția palestiniană; în picioare și făcînd gesturi, concepția elenistică și bizantină. Aceasta din urmă a pătruns devreme și în Orient. În majoritatea monumentelor, Maria răspunde îngerului, întinzînd un braț către acesta sau lipindu-și mîinile de piept, gest care înseamnă că se închină poruncii. Această atitudine caracterizează în special monumentele bizantine din sec. IX, X, și XI. În sec. XI, o vedem din nou stînd pe scaun și torcînd la Sf. Sofia din Kiev (mijlocul sec. XI), în decorul de tradiție bizantină, însă stînd în picioare **.

* *În Istoria nașterii Mariei* (evanghelie apocrifă) citim că Maria lucra, alături de alte tinere alese, în atelierul templului. I se rezervase cinstea de a lucra tapiseria de purpură din sfînta sfintelor. Pe cînd țesea, i s-a arătat îngerul pentru a doua oară (prima dată i se arătase la fîntînă). Văzîndu-l, Maria a fost cuprinsă de frică și a început să tremure; iar el i-a zis: « Nu te teme Maria, Dumnezeu te-a ales. Vei lua în pîntece și vei naște un rege a cărui împărăție se va întinde pe tot pămîntul » (cap. 9).

** În analiza temelor evanghelice, ne-am călăuzit după lucrarea lui Gabriel Millet, *L'Iconographie de l'Évangile*.

Încă din sec. V şi VI, apare bunavestire la fîntînă (sau la izvor). Ideea vine din apocrife, şi e cunoscută din predicile lui Iacov din Kokino-baphos. La fîntînă, unde Maria se dusese să scoată apă, a răsunat glasul vestirii. Tremurînd, mişcată, cu obrajii palizi, Maria se întoarce în odaie, şi toarce. Fată sărmană, crescută într-o casă de săraci, departe de lume şi străină de vorbele înflorite ale oamenilor, s-a tulburat tare. În sec. XII, povestea apocrifelor orientale inspiră pe predicatori şi pe iconografi şi înrîureşte iconografia Apusului. În aceeaşi vreme, pictorii pun uneori o carte în mîinile Mariei. Aceasta e în legătură cu lămuririle evangheliei apocrife atribuite lui Matei, care laudă pietatea Mariei, scufundată totdeauna în rugăciuni şi meditaţii.

În sec. XIV, Grigore Palamas pomeneşte o discuţie mai lungă care a avut loc între Maria şi înger. Cel dintîi îi spune că va fi « umbrită » de « puterea celui prea înalt ». Ea răspunde: « Iată sluga domnului să-mi fie după cuvîntul tău ». Îngerul s-a îndepărtat lăsîndu-i în trup copilul.

Îngerul (Gavril), încă din sec. XII, vine spre Maria cu paşi mari, aleargă. Izvorul acestei atitudini e în Orient, şi a fost aflat în miniaturile predicilor lui Iacov din Kokino-baphos, şi în biserici din Capodocia. În sec. XIV, Gavril e pictat în picioare, drept, în faţa Mariei, uneori înveşmîntat în hlamidă sau cu loros împărătesc. Aceasta în legătură cu cuvintele lui Iacov care socoteşte că îngerul trebuia să aibă o înfăţişare împărătească fiind vestitorul venirii pe lume a « împăratului lumii ». Aşa-l vedem mai ales în Serbia. Drept cadru al scenei, pictorii au schiţat, la origine, bazilica din Nazaret înălţată pe locul unde se pretinde că fusese casa Mariei. Bazilica a fost rezumată în sec. VI şi mai tîrziu într-un portic, coloane sau o cupolă. Din sec. IX pînă într-al XI-lea, bizantinii au pictat o casă. În sec. XII, reapare însă bazilica, şi devine tradiţională la Mistra, Athos şi în Balcani. În frescele din sec. XIV, vedem cîteodată şi o fată torcînd. Stă lîngă Maria, jos pe podea (la Trebizunda şi Athos). Motivul vine din Capadocia*.

Două ultime amănunte trebuie lămurite: floarea şi fîntîna. Cea dintîi se înalţă de obicei într-o glastră, între Maria şi înger. La început nu e vorba de un crin, şi nu simbolizează, ca atare, curăţenia Mariei. Teologii medievali au amintit însă că bunavestire s-a petrecut primăvara, în vremea florilor. Vorba Nazaret înseamnă, apoi, floare. Fîntîna se vede la Pantanassa (Mistra), în primii ani ai sec. XV: două potîrnichi beau apă din ea. Tema aminteşte astfel motive paleocreştine. Tot la Mistra apare şi o fîntînă din care beau oamenii. Aceasta este fîntîna (izvorul) vieţii (zoodochos pyghi), inspirată din slujba unei sărbători introduse, la Bizanţ, în sec. XIV. De altfel, penticostarul numeşte pe Maria izvor de nemurire, din care s-a revărsat Cristos.

În erminia lui Dionisie din Furna, bunavestire este descrisă în cîteva linii: « Case. Fecioara stă în picioare în faţa unui scaun, cu capul uşor inclinat. În mîna stîngă ţine un fus înfăşurat cu mătase; mîna dreaptă deschisă e întinsă către înger. În faţa ei stă Sf. Mihail, care o salută cu mîna dreaptă, şi ţine în stînga o lance. Deasupra casei, cerul. Din acesta iese Sf. Duh, pe o rază ce se îndreaptă spre capul fecioarei » **.

În Transilvania, Ţara Românească şi Moldova, tema urmează tradiţia bizantină a Mistrei, ori pe cea orientală. Particularităţile mai

* Din *Istoria naşterii Mariei* şi copilăriei lui Cristos (cap. XIII), aflăm că marele preot i-a dat Mariei cinci fete, care aveau să fie pe lîngă dînsa în casa lui Iosif. Se numeau Rebecca, Sephora, Suzana, Avigeea şi Zachel. Fata de la picioarele Mariei va fi fost una dintre acestea.

** Îngerii sînt « trimişii » domnului. Trimişii împărăteşti aveau, la Bizanţ, o vargă de argint, semn al demnităţii lor. Aceasta a fost, la origine, pictată în mîna arhanghelului Gavril, în scena buneivestiri. Pictorii au prefăcut-o într-o lance şi au dat-o arhanghelului Mihail,

importante, desfășurarea în mai multe scene, și vestirea la fîntînă apar în imnul acatist, și sînt legate de școala macedoneană și iconografia slavă.

Apocrifele au inspirat pictorilor teme noi și curioase: invinuirile lui Iosif și « proba apei ». Neînțelegînd « taina cea mare », Iosif, supărat, a dojenit-o pe Maria. Aceasta a primit și s-a supus probei apei, pe care (după tradiția evreiască) n-o poate bea fără să moară îndată cel ce ascunde adevărul. De șapte ori a înconjurat altarul Maria, după ce a băut apa cea amară. S-a arătat apoi marelui preot și acesta n-a văzut nici un semn pe fața sa. S-a dovedit astfel nevinovăția. Tema e zugrăvită în mozaic, la San Marco din Veneția, în sec. XI. Au lucrat meșteri greci veniți din Bizanț sau formați în regiunea Adriaticei. Indiscreția și realismul acestor episoade sînt însă de caracter oriental, nu bizantin. Apusul, care a urmat deobicei Orientul în materie iconografică, nu a primit aceste subiecte, comune mai tuturor bisericilor din Capadocia. Același lucru s-a petrecut în țările române. Erminia lui Dionisie din Furna descrie astfel tema învinuirilor lui Iosif: « Case. Fecioara însărcinată; Elisabeta uimită. În față, Iosif se sprijină pe cîrja lui cu o mînă, iar cealaltă o întinde către Maria la care se uită furios ».

O a treia temă ilustrează *întîlnirea Mariei cu Elisabeta*, mama lui Ioan Botezătorul.

Erminia lui Dionisie o descrie astfel: « O casă. Înăuntru Maria și Elisabeta se îmbrățișează. Mai departe, Iosif și Zaharia vorbesc unul cu altul. La spatele lor, un copil duce un coș agățat de un băț sprijinit pe umeri. De altă parte, un staul; un catîr legat mănîncă. »

În Apus, «vizitația» (denumirea dată acolo temei) a fost des ilustrată, pe temeiul unui pasaj din evanghelia lui Luca (*1*, 39). « În zilele acelea, sculîndu-se Maria s-a dus degrabă la munte, în cetatea Iuda. Și intrînd în casa lui Zaharia, s-a închinat Elisabetei. Dar cum a auzit Elisabeta salutarea Mariei, a săltat pruncul în pîntecele ei și s-a umplut Elisabeta de duh sfînt. Și a strigat cu glas mare și a zis: « Binecuvîntată ești tu între femei și binecuvîntat este rodul pîntecului tău . . . »

La Legende dorée a dezvoltat ideea evanghelică, iar unii artiști apuseni au ilustrat-o cu îndrăzneală în vitrouri și tablouri. În acestea se vede Ioan în pîntecele mamei sale și Cristos în pîntecele Mariei. Cristos binecuvintează pe Ioan, care se înclină adînc. Pictorii de tradiție bizantină nu au înfățișat decît îmbrățișarea prietenească a Mariei și Elisabetei. O întîlnim în Transilvania, în Țara Românească și în Moldova. Ne întîmpină pretutindeni în ilustrația imnului acatist, pictată cu discreția și măsura grecească.

Călătoria la Betleem

Este inspirată din protoevanghelia lui Iacov (*17*, 2—3). Scena se petrece în munți. Maria călătorește pe un asin condus de un tînăr, fiul lui Iosif se pare. Acesta din urmă încheie cortegiul. O vedem la Curtea de Argeș, în biserica domnească. Precedă, aci, trei compoziții: recensămîntul lui Quirinus, magii în fața lui Irod, și Irod care întreabă învățații.

« arhistrategul oștilor cerești », care a înlocuit astfel pe Gavril. Cu vremea, vîrful lăncii a devenit o floare. De aceea, o floare, crin îndeobște, apare în scena buncivestiri, în mîna lui Gavril (în Apus, mai întîi, în evul mediu tîrziu). În unele monumente, floarea este într-o glastră, așa cum o vedem pe ușile de lemn de la Snagov (uși împărătești de paraclis).

Recensămîntul lui Quirinus

Nu se vede în țările române, decît la Argeș. Guvernatorul Quirinus bogat învesmîntat și cu cingătoare brodată cu mărgăritare, poartă o pelerină prinsă cu o agrafă la gît. Stă pe un scaun înalt și are capul acoperit cu un bonet de o formă mai rară. Un ostaș cu o lance în mînă e la spatele lui. Maria și Iosif stau în picioare. Un funcționar le înscrie numele pe un rotulus desfășurat. Sînt pictate și două alte personaje (asistenți). Arhitecturi elegante cu terase sînt zugrăvite în fund. Trebuie să notăm un caracter rar care nu se potrivește cu măsura artei religioase și cu arta bizantină: Maria poartă sarcina în chip aparent. Recensămîntul este amintit în protoevanghelia lui Iacov după călătoria la Bethleem. Este descris și în evanghelia apocrifă a lui Pseudo-Matei (*13*, 1—2). La Kahrie-Djami din Constantinopol, scena pictată în mozaic se desfășoară pe un spațiu larg, bogat luminat. Arhitecturile sînt identice celor de la Argeș: două edicule cu colonate și terase legate cu un zid de incintă. Un covor împodobește edificiile; a fost reprodus în biserica domnească.

Magii

Magii în fața lui Irod și Sfatul învățaților sînt teme rar ilustrate. Cea dintîi e descrisă în erminia lui Dionisie: « Un palat. Regele Irod stă pe tron. În fața lui cei trei magi întind mîinile către el; afară, evrei, scribi și farisei vorbesc între dînșii». În biserica domnească de la Argeș, amîndouă temele sînt ilustrate pe primul registru al peretelui de miazăzi, în naos. Acatistul buneivestiri le cuprinde mai totdeauna. Amănuntele se pot urmări la Gradač, în Serbia, și în biserica Brontochion din Mistra; în Țara Românească și Moldova, în sec. XVI și XVII, de asemeni.

Nașterea lui Cristos

Pentru nașterea lui Cristos, evanghelia după Matei nu dă descrieri ori precizări. Povestește în cap. I visul lui Iosif, și începe cap. II cu vorbele: « Iar după ce s-a născut Isus în Betleemul Iudeei . . . * Marcu pune în fruntea evangheliei sale propovăduirea lui Ioan și apoi botezul lui Cristos (*1*, 9—12). Luca, la rîndul lui, se mărginește să ne spună următoarele: « Dar pe cînd erau ei acolo (Maria și Iosif, în Bethleem, la recensămînt), Mariei i-a venit vremea să nască și a născut pe fiul său întîiul născut; l-a înfășat și l-a culcat în iesle, pentru că ei n-au avut loc în casa de oaspeți» (*2*, 6—7). Ioan începe cu Dumnezeu-cuvîntul, și mărturia lui Ioan Botezătorul. Cristos apare în paragraful 29 al cap. I: « A doua zi vede Ioan pe Isus venind spre dînsul și zice: » «Iată mielul lui Dumnezeu . . .»

Evangheliile nu ofereau, ca atare, elementele necesare realizării picturale. Aceasta apare însă bogată și impresionantă în monumentele răsăritene și apusene.

Erminia lui Dionisie din Furna cuprinde motive numeroase și o compoziție complexă rezumată ca de obicei fără arătarea izvoarelor

* Matei, II, 1. În cap. *2*, 1—18, citim ivirea stelei (*2*, 2). Chemarea învățaților de către Irod (*1*, 3—8) este urmată de călătoria și închinarea magilor (*2*, 11—12), fuga în Egipt (*2*, 13—14) și uciderea pruncilor (*2*, 16—18).

și neexplicată: «O peșteră. Înăuntru, de partea dreaptă mama în genunchi așază în iesle pe Cristos, nou născut înfășat în scutece. La stinga, Iosif, în genunchi cu mîinile încrucișate pe piept. Îndărătul ieslei, un bou și un asin privesc pe Cristos. La spatele lui Iosif și Mariei, ciobani rezemați pe cîrjele lor se uită uimiți. Afară din peșteră, oi și ciobani; unul dintre aceștia cîntă din fluier, alții privesc în sus cu teamă: deasupra lor, un înger îi binecuvîntează. De cealaltă parte, magii călări și înveșmîntați împărătește arată cu mîinile steaua. Deasupra peșterii, îngeri numeroși, în nori, poartă în mîini o fîșie de pergament cu cuvintele: „Slavă lui Dumnezeu în înaltul cerurilor și pace pe pămînt oamenilor de bună voință". O rază mare de lumină se coboară pe capul lui Cristos».

Peștera, asinul și boul, ciobanii și îngerii sînt elemente caracteristice care nu apar în evanghelie. Magii, pomeniți în aceasta din urmă, sînt înglobați de pictori în tema nașterii. Ciobanul, care cîntă din fluier, ritmează, în unele monumente, dansul altor păstori care joacă de bucurie sau ca să se încălzească. Scena adună cu vremea și alte motive, unele curioase și neașteptate (Cristos scăldat de moașă și ajutoarea ei, căldarea pe pirostrii, în care fierbe gustarea de dimineață a ciobanilor). Cercetarea izvoarelor și studiul vechilor monumente ne vor fi de mare folos.

La origine, pictorii arătau pe Maria stînd în fața lui Iosif, îndată după naștere, pentru a sublinia ideea că a născut fără dureri. Ioan Gură de Aur (sec. IV) adaogă că « a așezat ea însăși (Maria) copilul în iesle și l-a luat, apoi, pe genunchii ei». În sec. VI, un alt gînd și-a făcut drum: Maria a suferit, asemenea tuturor femeilor, fiindcă Cristos s-a împărtășit cu adevărat din firea omenească. Messaritis, comentatorul mozaicurilor din bazilica funerară împărătească Sf. Apostoli a Bizanțului, descriind nașterea lui Cristos, arată că Maria « poartă pe față semnele unei femei care a suferit . . . Aceasta pentru ca întruparea să nu fie de nimeni bănuită.» În relație cu aceste două idei diferite, descoperim de-a lungul veacurilor două înfățișări ale Mariei: Maria stă întinsă, liniștită, pe patul său, sau dreaptă, rezemată de spătar, cu brațele de-a lungul trupului. Chipul și atitudinea ei nu poartă urme de suferințe. Maria apare culcată pe o parte, întoarsă spre privitor; își sprijină capul pe un braț; celălalt, încovoiat, se reazimă pe piept. Chipul tras și obosit poartă urme de suferințe. Cea dintîi atitudine este proprie Apusului, Italiei mai ales; cea de-a doua, Orientului (Capadociei) și Bizanțului. Călugării lui Vasile cel Mare au răspîndit în Italia de miazăzi acest din urmă tip iconografic. Îl aflăm la Mistra, în biserica Peribleptos (sec. XIV) și la Volotovo, în Rusia. Tipul italienesc a pătruns în Muntele Athos, unde a evoluat.

Ciobanul care cîntă din fluier apare la Mistra (biserica Peribleptos) și la Athos. Motivul e cunoscut încă din sec. XI, vreme în care apare în scena nașterii la Hosios Lucas, în Grecia. Într-o miniatură din Georgia, ciobanul muzicant stă sus pe o stîncă, iar oile lui pasc jos. Cîntă de dragul primăverii și amintește teme vechi elenistice. În Serbia, la Gradac, Arilje (sec. XIII) și la Nagoricino, ciobanul e pictat în spiritul miniaturii georgiene. De asemenea, în bazilica Protaton de la Caries (Athos).

Îngerul care vestește ciobanilor nașterea inspiră o scenă deosebită de aceasta. În bazilica Sf. Serghie, la Gaza, în Siria (sec. VI), tema este tratată în trei tablouri. Choricius ne-o descrie în amănunte: « Ciobanii aud un glas... au lăsat fără grijă oile să pască lîngă un izvor sub paza cîinelui. Înalță capetele și se străduiesc să distingă cuvintele . . . Un înger vine înaintea lor și le arată unde se află copilul. Oile își văd de treabă. . .

pasc sau se adapă. Cîinele însă, necăjit totdeauna pe străini, e neliniștit de vedenia aceasta extraordinară. Ciobanii sînt zugrăviți mai departe, mergînd călăuziți de stea. Lumina ei tremură în apă . . .».

La Kahrie-Djami (sec. XIV), Maria e culcată pe spate, cu brațele de-a lungul trupului și capul ușor întors, lîngă iesle. Îngerul vestitor vorbește cu trei ciobani (cîntărețul din fluier, un tînăr și un bătrîn). O inscripție dă textul din Luca *(2,* 10): « Nu vă temeți; căci iată vă vestesc bucurie mare, care va fi pentru tot poporul». În Capadocia (la Guereme), intr-unul din paraclisele de lîngă Tokale, citim în cîmpul scenei o altă inscripție grecească. Aceasta, repetată sub forme ușor modificate în biserici capadociene, face parte dintr-un cîntec liturgic al utreniei din ajunul Crăciunului: « Oprind pe cioban să mai cînte din fluier, ceata îngerilor striga: nu mai întîrziați noaptea pe cîmp . . . vestiți cîntînd că s-a născut Cristos, care a binevoit . . . să mîntuiască neamul omenesc». Compoziția, adevărată pastorală, a fost inspirată din slujba din ajunul Crăciunului: « Să mergem fraților să vedem unde s-a născut Cristos. Să mergem după stea cu magii, regii Răsăritului. Acolo, îngerii cîntă fără încetare. Ciobanii petrec noaptea cîntînd un cîntec demn de el: Slavă întru cei de sus . . .»

Iconografia bizantină a animat de scena nașterii, în afară de vestirea îngerilor, și pe regii magi. Dintre evangheliști, singur Luca povestește în amănunte lucrurile *(2,* 7—20). A inspirat pe pictori, ca de obicei, nu direct ci prin comentariile predicatorilor și imnografilor care l-au folosit. În sec. XI și XII, magii se văd în picioare lîngă iesle. Cîteodată sînt înfățișați sosind călare. În sec. XIV, XV și XVI, la Mistra, Athos și la Volotovo, în Rusia, magii sînt călări. Amănuntele călătoriei și sosirea sînt scrise în Matei *(2,* 7—12).

Epiphan din Cipru și Eusebiu socoteau că magii s-au închinat lui Cristos într-o casă, doi ani după nașterea lui. Sf. Iustin a susținut însă că Maria a născut pe Cristos, l-a așezat în iesle și acolo l-au găsit magii venind din Arabia. Cea dintîi idee a inspirat pe pictorii apuseni; cea de-a doua pe răsăriteni. În sec. XIV, în jurul nașterii, se pictează în două sau mai multe tablouri vestirea ciobanilor, bucuria lor, călătoria magilor și închinarea. Nașterea e zugrăvită în mijloc: la partea superioară îngerii, în centru Maria și ieslea cu Cristos, mai jos baia copilului și ciobanii la dreapta acesteia. Pe lături îngerul, de o parte; Iosif de cealaltă parte; magii călări, magii închinîndu-se lui Cristos, și două femei cu capul îmbrobodit. O omilie a lui Ioan Gură de Aur a precizat unele amănunte, pe care le-au folosit pictorii. « De ce spune Luca că Isus era culcat în iesle? îndată ce l-a născut, mama lui l-a așezat acolo. . . ea l-a luat în brațe pe urmă și l-a pus pe genunchii ei . . . nici un fel de măreție arătoasă, ci o iesle, o colibă, o mamă sărmană».

Textul a învățat pe pictori să înfățișeze pe Maria stînd pe scaun, luînd copilul din iesle și prezentîndu-l magilor așezat pe genunchi.

Elementele compoziției complicate, hotărîtă cu vremea și executată de artiști, mai pretutindeni, în Răsărit, ne întîmpină în cîntarea liturgică numită stihirea de Crăciun. « Ce-ți vom aduce ție Cristoase, care ai venit pe lume ca un om? Fiecare din făpturile tale ți se închină: îngerii își aduc cîntarea; cerurile, steaua; magii, darurile; păstorii, uimirea; pămîntul, peștera; pustiul, ieslea; și noi pe maica ta fecioară».

Fragmente din această cîntare se văd ilustrate pe peretele bisericii mînăstirii Brontochion, la Mistra, în cîmpul nașterii. Kondakul de Crăciun a lui Romanos a fost de asemenea folosit de pictori: « Pămîntul aduce peștera (în dar) celui nepătruns; îngerii cu ciobanii preamăresc pe domnul. Magii călătoresc cu steaua».

Un ultim episod evanghelic, uciderea pruncilor, apare în numeroase monumente de tradiție bizantină. Tema, inspirată din Matei *(2*, 16) a fost dezvoltată de protoevanghelia lui Iacov în capitolul 22. În sec. XIV, la Kahrie-Djami în Constantinopol, în biserica Theoskepastos din Trebizunda și mitropolia din Mistra, compoziția e bogat dezvoltată. La fel in catoliconul din Lavra, la Athos.

Cîteva motive folosite peste tot merită o analiză. Cele dintîi sînt boul și asinul de lîngă iesle, care încălzesc cu suflarea lor pe noul născut. Evangheliile canonice nu-i pomenesc nicăieri. Ne întîmpină însă în evanghelia apocrifă a nașterii Mariei și copilăriei lui Cristos. « În a treia zi de la nașterea Domnului a ieșit Maria din peșteră și a intrat în staul, și a pus copilul în iesle, și boul și asinul îl adorau pe acesta». Evanghelia apocrifă a dezvoltat o idee din Isaia *(1*, 3): « Boul își cunoaște stăpînul și măgarul ieslea domnului său, dar Israil nu mă cunoaște, poporul meu nu mă pricepe».

In evul mediu, în răsărit și in apus, se arăta că asinul era cel ce purtase pe Maria de la Nazaret la Betleem, iar boul fusese adus de Iosif ca să-l vîndă *(La Légende dorée)*. Cele două femei de care am pomenit, scaldă pe Cristos intr-un fel de cristelniță; sînt cele două moașe care au ajutat pe Maria. Le descrie și le numește evanghelia apocrifă a nașterii Mariei și copilăriei lui Cristos: « Iosif se dusese să aducă o moașă, dar cînd s-a întors în peșteră Maria născuse pe Isus. Și Iosif a zis Mariei: ,,Ți-am adus două moașe. Pe Zelemi și Salomia, care așteaptă la intrarea peșterii". Maria a zîmbit. Iar Iosif i-a spus: ,,Nu rîde, ia seama să n-ai nevoie de vreun leac". Cînd Zelemi s-a apropiat de Maria, i-a cerut să-i dea voie să o pipăie. Și cînd Maria i-a îngăduit aceasta, moașa a strigat cu glas tare: ,,Doamne, fie-ți milă de mine, niciodată n-am aflat lucrul acesta. Sînii ei sînt plini de lapte, a născut un băiat, și e fecioară . . . Fecioară a luat în pîntece fecioară a născut, și fecioară a rămas". Salomia, cealaltă moașă, s-a îndoit de vorbele lui Zelemi, și a pipăit-o și ea pe Maria. Mîna ei, drept pedeapsa îndoielii, s-a uscat dintr-odată. Plîngînd, și-a cerut iertare. Un tînăr nespus de frumos la chip s-a ivit dintr-o dată și i-a zis: ,,Vin-aproape de copil, închină-te lui, atingîndu-l cu mîna ta și el te va vindeca; căci el este mîntuitotul lumii și al tuturor celor ce nădăjduiesc într-însul". Salomia s-a închinat, a atins marginea scutecului în care era înfășurat Cristos și îndată mîna i s-a vindecat».

Magii sînt în relație cu o legendă veche orientală ale cărei amănunte nu apar decît tîrziu, în sec. XIII, în *La Légende dorée*. Aci aflăm că erau în număr de trei și că se numeau Gaspar, Balthazar și Melchior. Erau regi, iar steaua care i-a călăuzit avea chipul unui copil ori al unui înger. Scriitorul Origen pare a fi cel dintîi care a vorbit de trei magi. Înainte de sec. VI, se înfățișau doi, trei, patru și chiar șase magi. Înveșmîntați regește cu coroane pe cap, se văd pentru prima dată în miniatura din mineiul lui Vasili al II-lea, ilustrat în anul 976 și aflat la Vatican. Înainte de această dată purtau bonete frigiene și aminteau pe preoții lui Mitra.

Botezul domnului

Evanghelia lui Matei povestește (*3*, 1—12) propăvăduirea lui Ioan. Aci citim și episodul pomului cu securea înfiptă în rădăcină. În paragrafele 13—17 din același capitol, este amintit botezul lui Cristos. Nu aflăm însă nici un element pictural. Marcu insistă tot asupra propovă-

MELCHISEDEC, mare preot, mozaic, sec. VI (Parenzo, Italia). (GM)



JERTFA LUI AVRAAM, frescă din 1270 (Santa Maria in Vescovio, Roma). (M)

FILOXENIA LUI AVRAAM, mozaic, sec. VI (San Vitale, Ravenna). (M)

MIELUL LUI DUMNEZEU, frescă, sec. XII (cripta catedralei Saint-Aignan-sur-Cher, (Franța). (F)







TROPARUL PROSCOMIDIEI, pictură murală, sec. XV/XVII (Diochiariu, Athos).

TROPARUL PROSCOMIDIEI, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Ostrov-Călimănești). (IDS)

TROPARUL PROSCOMIDIEI, icoană, detaliu, sec. XVI/XVII (Bistrița-Neamț).

















VEDENIA LUI PETRE DIN ALEXANDRIA, pictură murală din 1500 (Poganovo, Bulgaria). (Gr)

VEDENIA LUI PETRE DIN ALEXANDRIA sec. XIV/XVII (mînăstirea Cozia).

VEDENIA LUI PETRE DIN ALEXANDRIA, pictură murală, sec. XVIII (paraclisul patriarhiei, București). (IDS).

SF. EPISCOPI VASILE CEL MARE ȘI IOAN GURĂ DE AUR, mozaic, sec. XII (Capela Palatină, Palermo).

SF. CHIRIL AL IERUSALIMULUI ȘI IACOV «FRATELE DOMNULUI», pictură murală, sec. XVII (Tîrgșor, Muzeul de artă al Republicii).

[illegible]. EPISCOPI, pictură murală, sec. XVIII (Maramureș). ([illegible])



NAŞTEREA MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)

NAŞTEREA MARIEI, pictură murală, sec. XVII (Hurezi).





MARIA, SFÎNTA ANA CU MARIA ÎN BRAŢE, pictură murală, sec. XVI (biserica episcopală, Argeş. Muzeul de artă al Republicii). (IDS)

INTRAREA IN BISERICĂ, pictură murală din 1259 (Boiana, Bulgaria). (M)

INTRAREA ÎN BISERICĂ, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeş).







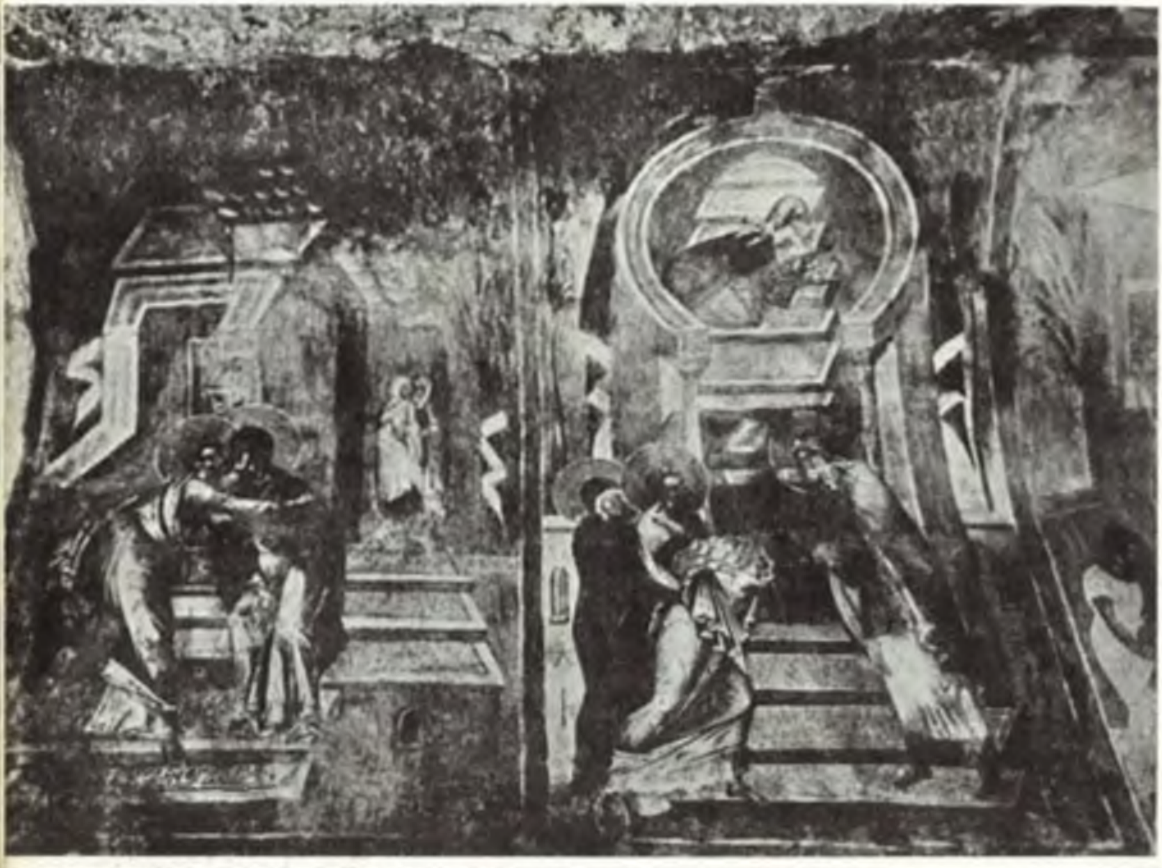



ΧΑΙΡΕ
ΚΕΧΑ

ARHANGHELUL GAVRIIL (Buna Vestire), pictură murală din 1683 (biserica Doamnei, București).

BUNA VESTIRE, uși împărătești, pictura in tempera, sec. XVI (Cîrligi, Roman. Muzeul de artă al Republicii).







ÎNTÎLNIREA LA POARTA DE AUR, OFRANDELE ACCEPTATE, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)

RECENSĂMÎNTUL LUI QUIRINUS, mozaic, sec. XIV (Kahrie-Giami, Constantinopol).

UCIDEREA PRUNCILOR DIN ORDINUL LUI IROD, pictura murală, sec. XVI (Lavra Sf. Atanasie, Athos).





duirii lui Ioan, și nu cuprinde despre botez decît următoarele cuvinte: « În zilele acelea a venit Isus din Nazaretul Galileei și s-a botezat de Ioan în Iordan » (*1*, 9). Mai departe, în paragraful 10, e pomenită epifania. Tot atît de concis este și Luca: « După ce însă s-a botezat tot poporul, botezîndu-se și Isus și rugîndu-se, s-a deschis cerul » (*3*, 21). Ioan stăruie asupra mărturiei lui Ioan Botezătorul și epifaniei, fără să descrie botezul (*1*, 26—34).

Erminia lui Dionisie adună toate elementele temei, așa cum a ajuns să fie înfățișată în sec. XVI, în Răsărit: « Cristos în picioare, gol, în mijlocul Iordanului. Înaintemergătorul, pe țărmul rîului, în dreapta lui Cristos și privind în sus, pune mîna dreaptă pe capul lui Cristos; stînga o înalță spre cer. Deasupra, cerul din care iese duhul sfînt pe o rază ce se coboară pe capul lui Cristos. În mijlocul razei, citim cuvintele: „Acesta este fiul meu prea iubit întru carele bine am voit". Pe stînga, îngeri în picioare stau respectuoși cu mîinile întinse. Pe pămînt, veșminte. La picioarele înaintemergătorului, în Iordan, un om gol culcat de-a curmezișul și privind cu teamă către Cristos, ține un vas din care varsă apa. În jurul lui Cristos, pești ». (Isaia, *11*, 2; Michea, *4*, 1).

Din sec. V pînă în sec. X, ne întîmpină un tip iconografic elenistic: Cristos imberb, cu fața spre privitor, are brațele întinse de-a lungul trupului; Ioan poartă un costum ușor (exomis, melotă sau pallium), care nu-i acoperă decît umărul stîng. Monumentele îl înfățișează la dreapta ori la stînga; în picioare sau ușor înclinat. Alegoria Iordanului lipsește rar. În Siria, Ioan Botezătorul are tunică și pallium. Așezat la stînga, în picioare, pe țărm, se apleacă și atinge capul lui Cristos, scufundat în apa Iordanului pînă la mijlocul trupului. Aflăm apoi îngerii care țin în mînă o pînzătură sau o stofă, și mîna lui Dumnezeu în cer. În Capadocia apa Iordanului se înalță pînă la umerii lui Cristos, care își acoperă trupul cu mîinile puse în față. Tipul iconografic capadocian a pătruns în Apus. Bizanțul și-a creeat un tip propriu. Încă din sec. XI, Cristos ridică mîna dreaptă ca pentru binecuvîntare; alegoria Iordanului stă pe fundul apei. Apare apoi un peisaj, iar Cristos amintește din ce în ce mai mult o statuă. Se văd doi îngeri, dintre care unul în mers; Ioan ridică cîteodată mîna la cer. Începînd din sec. XII, artiștii înfățișează trei îngeri; cîteodată patru, cinci și chiar șase. Cristos își încrucișează picioarele și pare a se îndrepta către Ioan. Episoadele, inspirate din povestirile evanghelice, cîntările liturgice și comentarii datorite predicatorilor, s-au înmulțit și s-au organizat în cicluri (în monumente din sec. XIV). La Gračanica și la Athos, episoadele se grupează în jurul botezului. Inscripții le explică pe fiecare. Vedem astfel pictați fariseii, copacul și securea; Ioan vorbește celor dintîi. Cristos se vede venind de departe, se apropie și vorbește cu Ioan etc. Episodul « mielului lui Dumnezeu », inspirat dintr-o proorocie a lui Maleachi, și botezul mulțimii îmbogățesc ciclul.

Atitudinea și îmbrăcămintea lui Ioan Botezătorul au fost asemuite, încă din veacul al IV-lea, acelora ale proorocului Ilie. Ioan Gură de Aur, într-o omilie, ni-l descrie astfel: « N-a arat pămîntul și n-a tras brazdă, n-a mîncat pîine cu sudoarea frunții sale. Se îngrijea puțin de masa sa; și mai puțin încă de veșmîntul său. Iar casa îi era mai simplă încă decît veșmîntul, fiindcă n-avea nevoie de acoperiș, nici de pat, nici de masă. Trăia viață îngerească . . . Purta o mantie de păr fiindcă vrea să arate că se ridică deasupra lucrurilor omenești și că se înalță pînă la Adam care, întru început, n-a avut nevoie nici de mantie, nici de haine. Socotea mantaua lui de păr drept un simbol regal și de pocăință. »

C. 7—310

Textele il consideră prooroc pe Ioan. De aceea, în unele monumente siriene, capadociene și bizantine, este înveșmîntat in chiton și hymation, asemenea proorocilor și apostolilor. În monumentele mai vechi, Cristos stă drept, fiindcă primește duhul sfînt. Sfințește în același timp apa pentru credincioși. Din această din urmă pricină, unii pictori il arată ridicind ușor mîna dreaptă, ca și cum ar binecuvînta apele, și pe Ioan însuși. În sec. XII, botezul e pictat alături de acela al poporului. O cruce de fier, înălțată pe o coloană, apare în mijlocul Iordanului. Pelerini din sec. VI au văzut-o la fața locului, în Palestina. După binecuvintarea apelor de către preot, cei ce aveau să primească botezul se muiau în Iordan. (De atunci, a rămas obiceiul să se arunce oameni in apă pentru a prinde crucea aruncată de preot la bobotează.)

În sec. XII, artiștii pictează cu grijă peisajul: Iordanul curge printre munți stîncoși. Se inspiră din psalmul 113: « Munții au săltat ca berbecii și dealurile ca niște miei . . . Ce aveți, munți, de săltați ca berbecii și voi, dealuri, de săriți ca niște miei?»

Se vede uneori zugrăvită și Bethabara, localitatea unde erau botezați pelerinii. Texte apocrife descriu ușile cerului, deschise, de unde s-a coborît duhul sfînt « în chip de porumb». În sec. XIV, XV și XVI, în Capadocia și Serbia, vedem întîi episoadele și apoi botezul. La Protaton (Athos), Ioan propăvăduiește mulțimii grămădită pe celălalt mal al Iordanului; bustul lui Cristos se vede deasupra capetelor acesteia. La Paribleptos (Mistra) și la Athos, compozițiile comprimă uneori episoadele, ori elimină cîteva din ele.

În Țara Românească, la biserica domnească din Argeș, botezul a fost repictat în sec. XVII. Apa Iordanului se înalță la spatele lui Cristos și nu îndrăznește să-l cuprindă. La Govora (mînăstirea), Cristos stă în picioare pe o lespede în mijlocul Iordanului. Apa e pictată la spatele lui, se văd peștii înotind. Aceeași dispoziție ne întîmpină la Stănești (prima jumătate a sec. XVI). Aci apare însă și alegoria Iordanului. În paraclisul bolniței de la Cozia (1547), aflăm două alegorii și pești care înoată în apele stăvilite la spatele lui Cristos. Ioan, în veșmînt antic, se înclină și pune mîna dreaptă pe fruntea lui Cristos. La stînga, pe țărm, trei îngeri se închină adînc cu miinile acoperite de mantiile lor. Copaci împodobesc cîmpul. Modelul de la Peribleptos n-a fost urmat în totul. Acesta cuprinde îngeri la partea superioară a compoziției și copii care înoată în apa Iordanului. Cristos, întors către Ioan, are picioarele încrucișate, ca și cum s-ar îndrepta în mers spre el.

Iconografia botezului, simplificată mult de pictori în decursul vremii, cuprinde numeroase elemente interesante. Cel dintîi privește ilustrarea cuvintelor evanghelice, care stăruie asupra propovăduirii lui Ioan și epifaniei. Necesită zugrăvirea mulțimilor cărora le vorbea Ioan, și înfățișarea copacului în care se vede înfiptă securea. Cel de-al doilea este de ordin istoric, se referă la botezul primilor creștini și la evenimente palestiniene de ordin local, amintite de istorici și povestite, ca actuale, și în sec. VI. O cruce de fier înălțată în vîrful unei coloane s-a aflat pînă tîrziu în mijlocul Iordanului, la locul socotit drept acela unde ar fi primit Cristos botezul. În legătură cu istoria, apar copiii, de fapt neofiții care primeau botezul în Iordan. Tot în legătură cu istoria stă zugrăvirea cetății Bethabara, localitatea vecină cu locul botezului. Alegoriile mărturisesc legătura cu arta elenistică și cele mai vechi reprezentări ale temei.

În jurul lespezii pe care stă Cristos în picioare se zvîrcolesc, uneori, șerpi. Amănuntul, foarte curios, ilustrează « puterile iadului » și « păcatul strămoșesc », de care « curăță » pe oameni botezul « în Cristos».

Apare în biserici din Țara Românească zugrăvite în sec. XVII și stă în legătură cu tradiții populare de origine bogomilică.

Elementele pomenite arată bogăția temei, redusă, începînd dintr-al XIV-lea sau al XV-lea secol, la factorul principal, botezul lui Cristos de Ioan. Au dispărut din această pricină multe lucruri pitorești: peisajul palestinian, mulțimile care se îmbulzeau la propovăduire, neofiții care înotau la ceremonia botezului etc. Îngerii de pe mal, doi la număr de obicei, trei, patru și cîteodată șase, stau înclinați respectuos și au mîinile acoperite de mantiile lor sau de o pînzătură. Prezenți la scenă sînt martorii epifaniei. Printr-o interesantă contaminare a epifaniei cu ceremonia botezului neofiților, ei poartă, la origine, o pînzătură în mîini. Au fost socotiți că se pregătesc să șteargă de apă trupul lui Cristos. O interpretare riguroasă a înlăturat însă această idee. Îngerii apar cu mîinile acoperite de mantie, în semn de respect. Tradiția l-a impus în liturgica apuseană (crucea și, în genere, « obiectele sfinte » nu se ating cu mîna de-a dreptul, ci acoperită de o stofă anume; la fel, capătul cîrjei ierarhilor răsăriteni este învelit în « pateriță »). Îngerii precizează însă și o idee care de multă vreme n-a mai fost înțeleasă. Cristos, în monumentele primelor secole, stă drept fiindcă primește duhul sfînt. « Sfințește » — cum s-a mai arătat — în același timp apa pentru credincioși. Ridică ușor mîna dreaptă în semn de binecuvîntare a apelor Iordanului, și a lui Ioan însuși. Factorul acesta, de ordin mistic, este menit să transfigureze întreaga înfățișare a temei. Greutatea era mare pentru pictori. A fost părăsită ideea sau n-a mai fost înțeleasă.

Schimbarea la față

Evanghelistul Matei povestește « schimbarea la față » a lui Cristos în cap. 17 (1—12). « Iar după șase zile, a luat Isus pe Petru, pe Iacov și pe Ioan, fratele lui, și i-a suit numai pe ei într-un munte înalt. Și s-a schimbat la față înaintea lor, încît a strălucit fața lui ca soarele, iar hainele lui s-au făcut albe ca lumina. Și iată li s-au arătat Moise și Ilie, vorbind cu dînsul ». Textul cuprinde mai departe menționea cuvintelor și epifania cea nouă: « Dar pe cînd grăiau ei încă, iată i-a umbrit un nor luminos și iată un glas s-a auzit din nori zicînd: „Acesta este fiul meu cel iubit, în care bine am voit. Pe acesta să-l ascultați". Paragrafele următoare redau comentariile apostolilor însoțitori. Marcu concentrează povestivea în cap. 9 (1—12). Ne spune simplu: « Și s-a schimbat la față înaintea lor (a apostolilor Petru, Iacov, și Ioan). Hainele lui s-au făcut strălucitoare și foarte albe, cum e zăpada, și cum nici un nălbitor de pe pămînt nu poate înălbi ». Ioan Gură de Aur relevă spaima apostolilor însoțitori, care au căzut cu fața la pămînt văzînd lumina cea mare: « De ce au căzut la pămînt? Singurătatea, înălțimea, liniștea, schimbarea la față care i-a umplut de groază, lumina strălucitoare, norul care s-a întins deasupra lor. I-a înconjurat groaza de toate părțile și s-au așternut cu fața la pămînt cuprinși de spaimă ».

Messaritis comentează pe larg atitudinile apostolilor. La început, aceștia n-au putut suferi lumina și au fost prăvăliți la pămînt, cu capul înainte și cu mîinile amîndouă la ochi. Petre, cel dntîi s-a ridicat și a vorbit despre cele trei colibe. Iacov abia a avut putere să se ridice sprijinindu-se pe un genunchi; mîna lui dreaptă îi acoperă ochii, fiindcă nu poate privi lumina cea mare. Ioan rămîne scufundat pe muntele Taborului, în somn adînc, nu vrea să afle nimic; mulțumit că-l iubește pe Cristos și că e iubit de el. Grigore Palamas reia o idee mai veche și

stăruie asupra luminii care îl inconjura pe Cristos, « lumină pe care nimeni și nimic n-o poate cuprinde»; lumina «necreată» a Taborului.

În Răsărit, apostolii inalță capetele și privesc « gloria» (nimbul de lumină) din jurul lui Cristos. În sec. VI, la muntele Sinai, Ion și Iacov, pictați în genunchi, ridică brațele ca și cum s-ar ruga. Petre închinat la pămînt, ține în brațe un cort mic și întoarce ușor capul, ca pentru a se apăra de lumina cea mare. În Capadocia, la Ciauș-In, apostolii sînt in picioare și par a fi în mers. Iconografia bizantină păstrează și zugrăvește tema ca la Sf. Apostoli. Petre vorbește în picioare, Iacov pe jumătate îngenuncheat își apără ochii cu mîna; iar Ioan înfățișat ca un bătrîn, se apleacă și fuge cu pași mari ca să scape de lumina cea orbitoare. « Gloria» cuprinde nu numai pe Cristos ci și pe cei doi prooroci, Moise și Ilie, iar mîna lui Dumnezeu-tatăl se vede în cer. În sec. XI, aceasta dispare și proorocii nu mai sînt cuprinși în nimbul de lumină al lui Cristos. Pictorii din sec. XV și XVI exagerează mișcările apostolilor. Pictorul de la Peribleptos arată pe Iacov răsturat cu fața în sus; așa-l vedem și la Diochiariu, la Athos.

« Gloria», lumina cea mare cuprindea, în monumentele mai vechi, în Capadocia și Armenia, pe Moise și Ilie, de o parte și de alta a lui Cristos. O socoteau drept « norul care îl ascunde de vederea apostolilor». În monumente din sec. VI, la Sinai de pildă, și în cîteva biserici din Capadocia, « gloria» nu învăluie decît pe Cristos.

În sec. XIV « hesycaștii»* o rezervau lui Cristos, fiindcă e vorba de « lumina de nepătruns in care locuiește Dumnezeu și care-l îmbracă ca o mantie». « Cristos, soare de adevăr și de dreptate, a vrut să se arate de aproape apostolilor. Apoi, strălucind cu mai multă putere, din pricina lumii lui superioare, a devenit nevăzut pentru ochii lor, așa cum devine soarele pe care l-ai privit în față și intră deodată într-un nor luminos». Grigore Palamas precizează învățătura: « Tatăl și duhul sfînt erau de față nevăzuți. Cel dintîi mărturisea cu cuvîntul că acesta e fiul său iubit. Cel de-al doilea strălucea, cu el, in norul luminos și arăta astfel că fiul e stăpîn, cu el însuși (duhul sfînt) și cu tatăl, pe lumină, și că aceasta e una singură. Bogăția ei izvorăște din faptul că este comună celor trei, și aceeași ca strălucire pentru ei». Lumina Taborului este una și aceeași pentru «treime». Vădește «făptura în întreita ei strălucire».

Începînd din sec. XIV, pentru a îmbogăți înfățișarea temei, pictorii adaogă episoade. Arată pe Cristos venind și urcînd Taborul cu cei trei ucenici care rămîn la poalele muntelui; pe Cristos coborînd din vîrful Taborului și îndreptîndu-se la vale cu Petre, Iacov și Ioan. Esențial rămîne însă, din punct de vedere teologic, faptul «schimbării la față». Pictural, nu poate fi înfățișat și sensibilizat decît prin calitatea luminii, prin intensitatea și însușirile ei excepționale de permeabilitate și compoziție. Realizările rămîn, de obicei, searbede iar pictorii insistă asupra dezordinii de la poalele muntelui, unde se rostogolesc ucenicii lui Cristos, ori asupra conversației dintre aceștia.

În biserica domnească de la Argeș, schimbarea la față datează din sec. XIV; a fost restaurată însă în sec. XVIII și mai tirziu. Peisajul a fost, la origine, inspirat din realitate. În stînga în primul plan, Cristos e urmat de cei trei discipoli: ține sulul legii în mîna dreaptă. În dreapta, pe același plan, Cristos vorbește cu un apostol mai in vîrstă și cu unul imberb. Pe creștetul muntelui, Cristos e pictat singur învăluit de « glorie»; Moise și Ilie sînt în afara acesteia. Mai jos, doi discipoli se prăvă-

---

* Hesycaștii erau, la Athos, practicanții sau adepții doctrinei mistice, a hesycasmului, întemeiată pe cugetare, contemplare interioară și ideea înălțării sufletești.

lesc îngroziți la pămînt. Pictura din Peribleptos a slujit drept model. Pictorul din Argeș a introdus cîteva modificări. Compoziția se repetă la Athos, pe pereții Lavrei și mînăstirilor Chilandar și Diochiariu. În Moldova, cea mai frumoasă « schimbare la față» o vedem pictată pe o icoană (tempera pe lemn), din prima jumătate a sec. XVI*.

Învierea lui Lazăr

Învierea lui Lazăr este povestită de Ioan în cap. *11*, 1—45. Isus află despre boala grea a lui Lazăr din Vitania, pe care-l iubea, și spune: « Această boală nu este spre moarte, ci spre slava lui Dumnezeu, ca să se proslăvească fiul lui Dumnezeu dintr-însa». S-a îndreptat spre Vitania cu întîrziere și cînd a sosit, Lazăr era îngropat de patru zile. Mulțime de iudei plîngeau pe Lazăr împreună cu surorile lui Marta și Maria. Și a lăcrămat și Isus. Mergînd la mormînt, care era o peșteră închisă cu o piatră, Isus a poruncit să fie dată deoparte lespedea. A strigat, după aceasta, cu glas mare: « Lazăre, vino afară». Și a ieșit mortul, înfășurat peste mîini și peste picioare cu scutece de îngropare și cu fața acoperită cu o năframă. Zis-a Isus: « Deslegați-l și lăsați să meargă».

Ioan Gură de Aur analizează și comentează cuvintele evanghelistului. Stăruie asupra faptului că Cristos vine la patru zile după îngropare. Surorile lui Lazăr, cînd îl văd pe Cristos, nu plîng și nu se jelesc, fiindcă îl admirau și credeau în el. Maria îndeosebi. Cristos plînge și întreabă: « Unde l-ați pus?» Merg cu toții, ne relatează oratorul, la locul de îngropare, dau deoparte lespedea, și desnoadă, la porunca lui Cristos, legăturile cadavrului. Prietenii îl recunosc pe Lazăr după giulgiul în care era înfășurat. Surorile sale nu se depărtează: una din ele strigă: « miroase urît». «Isus cheamă pe Lazăr, și cadavrul înaintează, încărcat încă de fîșiile cu care fusese înfășurat. Aceasta pentru ca să nu creadă lumea că este o vedenie. A poruncit să fie dezlegat, așa ca fiecare să se poată apropia de dînsul,să-l atingă și să convingă că e Lazăr».

Imnografii s-au inspirat din acest izvor, în sec. VI, și au pus la îndemîna pictorilor elementele esențiale ale temei. Pînă în sec. XIV, cînd Grigore Palamas repetă cuvintele lui Ioan Gură de Aur, bizantinii s-au întemeiat pe aceleași lămuriri.

Pictura catacombelor înfățișează pe Lazăr scos din mormînt și înviat de Cristos, care are în mîini varga magică cunoscută din antichitate. Scena executată în mozaic la Sf. Apostoli din Constantinopol ne-a fost descrisă de Messaritis, așa cum se vedea în sec. XII: « Marta și Maria în genunchi, la picioarele lui Cristos, plîng și varsă lacrimi. Maria ridică capul, privește pe Cristos. Privirea și fața ei îndurerată exprimă rugăciune adîncă. Isus se stăpînește: atitudinea lui e poruncitoare și împărătească». Choricius a descris mozaicul din bazilica Sf. Serghie de la Gaza (sec. VI): «Unul din prietenii de aproape murindu-i, el (Cristos) înduioșîndu-se de femeile îndoliate, i-a dat din nou viața. Femeile (Marta și Maria) se zbuciumă; în fața minunii, una face semn sorii sale, cealaltă cuprinsă de bucurie, pare că zboară». Liniștea și solemnitatea din Sf. Apostoli fac loc, la Gaza (monument oriental), zbuciumului și realismului. Bizanțul zugrăvește lespedea pusă deoparte ori pe care leagă giulgiul de trupul lui Lazăr. Reduce numărul

* Am aflat-o în mînăstirea Văleni, (schit de maici din sec. XVI sau mai vechi) și am publicat-o, cu reproduceri fotografice, *Byzantion*, 1932, Bruxelles, p. 577—579, pl. XXIII.

personajelor şi nu pictează decît pe Cristos cu un apostol (Toma sau Petre), lingă el ori la spatele lui, şi pe cele două surori. Începînd din sec. XII, se văd pictaţi mai mulţi apostoli la spatele lui Cristos, și evrei în faţa lui, lîngă mormînt (scena din capela Palatină, la Palermo). În Serbia, la Studenica (sec. XII), vedem numeroşi apostoli; Maria privește pe Cristos şi un om desleagă fîșiile de pînză cu care este legat cadavrul. În fundul scenei, intre munţi, se zărește Vitania, închisă de zidul ei de piatră. În biserica din Verria (1315), Vitania abia se zărește, fiindcă e ascunsă de creştetul unui munte. Un om ridică piatra. Slujitorul, care desface mumia, întoarce capul fiindcă nu poate suferi mirosul cadavrului. La spatele lui stă Marta, in picioare. Maria e in genunchi, cu fruntea pe picioarele lui Cristos. La Gračanica vedem pe Cristos coborînd spre Vitania şi îndreptîndu-se către cele două surori. Lazăr e în picioare la sarcofagul lui. Lîngă el, mulţimea se înghesuie. În fund apare o bazilică. Tema, în liniile ei esenţiale, e zugrăvită la fel și la Mistra, în biserica Pantanassa. Doi oameni însă urnesc lespedea, spre dreapta. La muntele Athos, pictorii cretani zugrăvesc scena ca la Peribleptos (Mistra). În acest din urmă monument evreii formează două grupe despărţite prin stinci: unul e în faţa Vitaniei, celălalt alături de Lazăr. Episoadele care preced scena invierii se văd zugrăvite la Pantanassa și la Gračanica. Cristos venind din fundul scenei coboară urmat de cei 12 apostoli pe o potecă ce şerpuieşte între munţi. E intîmpinat de Maria, care i se închină şi îl roagă ridicînd spre dînsul braţele acoperite de mantie. Marta se vede mai departe, în picioare, dreaptă. Cristos pare tulburat şi întoarce ușor capul ca să-și ascundă lacrimile. Lîngă mormîntul lui Lazăr, vedem bazilica de care am pomenit. Aceasta înfăţişează un element istoric: e biserica ridicată mai tîrziu pe locul unde ar fi avut loc intîmplarea. La Peribleptos, drumul lui Cristos și al însoţitorilor lui se vede în depărtare, între munţi. Zidul Vitaniei apare din loc in loc. Cristos e urmat de apostoli și de mulţimea amestecată cu aceştia. Maria sărută picioarele lui Cristos, nu în clipa săvîrșirii minunii, ci înainte de aceasta, cînd îl întîmpină.

Erminia lui Dionisie din Furna descrie astfel învierea lui Lazăr: « Un munte cu două creştete; îndărătul lor, incinta unui oraș nu prea mare. Evrei îndureraţi ies pe ușile acestuia şi se îndreaptă către mijlocul muntelui, pe la spate. În faţă, un mormînt; piatra care-l acoperea e ridicată de un om. Lazăr apare în picioare în mijlocul mormîntului; un alt om ii desface giulgiul. Cristos îl binecuvintează cu o mînă, în cealaltă ţine un pergament desfăşurat pe care citim vorbele: « Lazăre ieși, şi vino aici ». La spatele lui Cristos, apostolii. Marta şi Maria se închină la picioarele lui Cristos ». Indicaţiile rezumă redacţii din sec. XIV—XVI, concentrate într-un tip athonit, care apare diferenţiat în diferitele monumente ale Sfîntului Munte.

În biserica Theoskepastos din Trebizonda, deosebim cîteva note, care par a veni din primele secole ale artei creştine (VI—VII). Aflăm, în adevăr, pe Lazăr cu chip antic, tînăr, imberb. E înconjurat de evrei. În faţa acestora, o femeie se aruncă cu braţele deschise, vrînd să îmbrățișeze mumia.

Floriile

Intrarea lui Cristos în Ierusalim (floriile) este descrisă în evanghelia după Matei. Textul arată cum Cristos a trimis doi ucenici, îndată ce a sosit la Vitfaghi, lîngă muntele Măslinilor, ca să-i aducă o asină, pe

care « vor găsi-o mai departe legată cu mînzul ei lîngă ea . . . Iară Isus a șezut pe asină . . . foarte mulți din popor așterneau pe cale hainele lor, iar alții tăiau ramuri din copaci și le așterneau pe cale. Iar gloatele care mergeau înainte, și care veneau în urmă, strigau și ziceau: „Osana fiul lui David. Binecuvîntat fie cel ce vine în numele domnului. Osana întru cei de sus". Intrînd în Ierusalim, Cristos s-a dus în biserică unde a izgonit pe cei ce vindeau și cumpărau. A vindecat apoi orbi și șchiopi. (*21*, 1—15). Copiii, care-l aclamau pe Cristos, sînt pomeniți în psalmul 8 al lui David (*8*, 3): « Din gura copilașilor și a pruncilor ce sug ți se aduce laudă pentru înfruntarea vrăjmașilor tăi, ca să amuțească protivnicul și cel răzbunător».

Ioan Gură de Aur vorbește și el de cîntările pe care le înălțau copiii. Evangheliile apocrife ne spun că întîmpinîndu-l pe Cristos, copii evreilor țineau ramuri în mîini și strigau; alții își întindeau hainele pe drum zicînd:« Osana (mîntuiește-ne), tu cel ce ești printre cei de sus». « Cuvîntul» din duminica Floriilor cuprinde, de asemenea, cuvintele următoare: « Copiii evreilor aruncau hainele lor la picioarele sale. Unii tăiau ramuri de palmier, iar alții ținîndu-le în mîini strigau în urma lui: Osana». Un imn al lui Romanos melodul (sec. VI) se inspiră din aceleași vorbe. Grigore Palamas (sec. XIV) dezvoltă ideea: « Tot poporul, copii, oameni maturi și bătrîni își întind hainele; țin în mîini crengi de palmier, simbol al izbînzii, ca să cinstească pe cel ce a învins moartea. Vin înaintea lui, îi cad la picioare, îl însoțesc nu numai în afară de oraș (Ierusalim), dar și dincolo de zidurile sfinte, cîntînd Osana».

Sculpturi de pe sarcofage vechi ne arată compoziția orientală a scenei. În fața lui Cristos, doi tineri înveșmîntați în tunici scurte; unul își întinde mantaua pe drumul pe care înaintează acesta, iar celălalt se suie într-un copac. Cristos stă pe asin, cu amîndouă picioarele de aceeași parte. În sec. VI, în manuscrise ilustrate, compoziția se îmbogățește: doi apostoli urmează pe Cristos, copiii îl întîmpină cu frunze de palmier: arhitecturi înfățișează Ierusalimul. Aceasta e și dispoziția scenei murale din Capadocia. În sec. X și XI însă, apar unele amănunte modificate. Vedem astfel, în biserica El-Nazar, privitori zugrăviți la ferestrele Ierusalimului, ori, în alte monumente, așezați între crenelele zidului de înconjur al orașului. Pictorii Apusului, în Europa, s-au inspirat din aceeași tradiție. La San Marco din Veneția, copiii, tinerii sînt rînduiți într-un cortegiu ordonat. Iconografia bizantină se desparte de Capadocia și de Apus, punînd, în primul plan, evreii bărboși și cu capul învăluit. Se văd copii mai puțini și, uneori, unul singur; exemplu: Dafni. Începînd din sec. XI sau XII, ideea bizantină și-a făcut loc în Orient și în Occident. Miniaturiștii evangheliarelor ilustrate în sec. X și XI (care reproduc modele mai vechi) zugrăvesc compoziția pe două planuri, despărțite printr-un drum mărginit cu copaci. În depărtare, Cristos coboară dealul, călăuzit de un ucenic; tineri și bărbați în vîrstă, îmbrăcați în tunici scurte, îl așteaptă în fața porților Ierusalimului. Un copil își întinde haina pe cale, în fața asinului, alți doi țin în mîini ramuri de palmier. În fundul scenei, pe marginea drumului, o femeie înalță creanga de palmier în mîna dreaptă. Aflăm într-o asemenea compoziție, un peisaj pictat în perspectivă. Inspirația e nu numai în evanghelia lui Luca, ci și în locurile cunoscute de artist, și pe care a încercat să le reprezinte.

Cu vremea, compoziția pitorească se îmbogățește cu copii numeroși și cu alte personaje. Interesante în această privință mozaicurile din Capela Palatină și din bazilica de la Betleem (sec. XI). În Serbia și Macedonia, și anume din sec. XIV pînă în sec. XVI, pictorii s-au inspirat din exem-

plele bizantine. Păstrează totuși, mai totdeauna, motivul oriental al celor doi copii care, unul lîngă altul, își întind mantalele în calea lui Cristos. Pictura în mozaic din Capela Palatină la Palermo (sec. XII), stă la orginea compozițiilor pitorești din Serbia și păstrează, la rîndul ei, note vechi din monumentele sec. VI-XI. Scena este încadrată într-un peisaj de dealuri, zugrăvite in stînga, un palmier apare lîngă zidul de incintă al Ierusalimului, pe dreapta. În pragul porții orașului, vedem numeroși tineri și bătrîni, cu expresii deosebite. Cristos vine din dreapta și coboară poteca, așezat pe asinul alb. În stînga ține un volumen închis, iar cu dreapta face un gest de subliniere a cuvintelor pe care le spune apostolului Petre, în picioare la stînga lui. Drumul e semănat cu verdeață. Copii se dezbracă și aștern mantiile in fața lui Cristos. Apostolii îl urmează. Biserica de la Volotovo, lîngă Novgorod (U.R.S.S.), reproduce compoziția din bisericile sirbești: Cristos se întoarce către apostoli, cei doi copii își întind mantalele pe drum. Nu se văd însă apostolii care urmează pe Isus. Acesta, apoi, e călare pe un cal, și nu pe un asin. La Mistra, scena din biserica Peribleptos (prima jumătare sec. XIV) prezintă note noi: nu se vede orașul; lîngă asinul lui Cristos, este pictat și asinul cel mic de care vorbește evanghelia. La Pantanassa (prima jumătate sec. XV) reapare orașul.

Călăuza lui Dionisie din Furna menționează orașul și un munte. « Cristos așezat pe asin, binecuvîntează. E urmat de apostoli și are in față un arbore pe un deal. Copii taie ramuri din copacul acesta și le aruncă pe drum. Unul, urcat in vîrf, privește pe Cristos. Jos pe drum, copii mulți aduc ramuri de palmier, le aruncă, pe drumuri își întind veșmintele. În pragul porții orașului, evrei, bărbați și femei cu copii în brațe ori pe umeri, țin și ei ramuri în mîini. »

Copiii, pictați în toate monumentele din sec. VI pînă în sec. XVI, împlinesc un rol de seamă. Nu sînt totuși amintiți în evanghelii. Matei, singur, îi pomenește, după ce Cristos a pătruns în templu de unde a gonit negustorii și unde a vindecat pe orbi și pe șchiopi. Motivul vine din evanghelia apocrifă a lui Nicodim. De aci a trecut in cuvîntul de « florii », și în imnurile bisericești. Predicatori din veacul al XII-lea par a se inspira din mozaicuri palestiniene, care nu mai există astăzi, sau din miniaturi. Citim astfel într-unul din predicatori: « Cristos dă ordin să vină aproape de dînsul copiii care sug la sin, ca să recunoască pe domnul ». « Copiii — zice acesta — proorocesc, tilcuiesc înțelesul ascuns al scripturii și învață pe părinții lor . . . Luminați de Dumnezeu, au luat în mîini psaltirea lui David, și au citit cîntecele . . . »

Am arătat cum Grigore Palamas dezvoltă aceeași idee, atît de potrivită ca izvor de inspirație pentru pictori.

Spălarea picioarelor

Tema își are izvorul în cap. *13* din evanghelia lui Ioan (8—10). « Știind Isus că tatăl toate i le-a dat pe mînă, că de la Dumnezeu a ieșit și la Dumnezeu merge, s-a sculat de la cină, și-a dezbrăcat haina cea de deasupra și luînd ștergarul s-a încins. Apoi a turnat apă în spălătoare și a început a spăla picioarele ucenicilor și a le șterge cu ștergarul cu care era încins. Deci a venit la Simon Petru, și acela i-a zis: « Doamne, tu oare să-mi speli picioarele?" Răspuns-a Isus și i-a zis: „Ceea ce fac eu, tu nu știi acum, dară după aceasta vei pricepe ». Iar Petru i-a zis: « În veac nu vei spăla picioarele mele ». Răspuns-a Isus: « De nu te voi spăla, n-ai parte cu mine ». Zis-a Simon Petru

către dînsul: « Doamne, spală-mi nu numai picioarele, ci și mîinile și capul».

Erminia lui Dionisie dă indicații picturale amănunțite: « O casă. Petre stînd pe un scaun, cu o mînă își arată picioarele; cealaltă e așezată pe cap. Cristos, în genunchi în fața lui, cu tunica ridicată și legată la mijloc cu un ștergar, apucă cu o mînă piciorul lui Petre și întinde cealaltă spre el. În fața lui Cristos și la înălțimea genunchilor, un vas cu apă și un lighean. Ceilalți apostoli stau jos, la spate, și vorbesc între ei: unii își desleagă încălțămintea. Mai departe pe perete, Cristos înveșmîntat ca de obicei stă pe scaun. Întinde o mînă spre ucenici, iar în cealaltă ține un pergament desfășurat pe care e scris: „În adevăr, vă spun, unul dintre voi mă va trăda". Apostolii, la spatele lui, îl privesc cu teamă și șoptesc împreună».

Sarcofage din Galia și Roma arată concepția elenistică. Compoziția e simplă. Cu brațele întinse, Cristos ține un ștergar legat pe umeri. Petru, sculptat în stînga scenei, întinde încet un picior spre lighean. Mîinile lui ridicate sînt întoarse cu podul spre privitor, gest care indică protestarea. În afară de Petre, se mai vede un singur apostol. În Capadocia se afirmă concepția realistă orientală. Cristos, cu ștergarul încins de mijloc, spală piciorul lui Petru. Sînt înfățișați mai mulți apostoli. Compoziția, sculptată pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneția, subliniază ideea consimțămîntului lui Petru: de groaza despărțirii cu care-l amenință Cristos, primește să i se spele și capul. Bizantinii în sec. XI și XII înfățișează toți apostolii: stau alături de Petru, pe aceeași bancă, și se descalță. Cristos spală, în unele monumente, picioarele ucenicilor; în altele, le șterge numai. În sec. XIV, pictorii din școala « macedoneană», la Gračanica, Protaton; « Cretanii» la Lavra, Dionysiu, Diochiariu arată pe Cristos spălînd piciorul lui Petru cu o singură mînă, cu cealaltă ridicată subliniază înțelesul cuvintelor. În basilica Protaton din Careis, spălarea picioarelor împodobește peretele de răsărit al transeptului de miazăzi. Vedem două scene. În cea dintîi, Cristos ține cu mîna stîngă piciorul drept al lui Petru; cu dreapta, sprijină vorbele sale. Petru, așezat pe un scaun înalt, duce mîna dreaptă la cap, în semn de protestare și umilință; un apostol se descalță, iar ceilalți sînt îngrămădiți pe o bancă la spatele lui Petru. În cea de-a doua, Cristos, stînd pe scaun, explică înțelesul acțiunii sale; apostolii grupați îl ascultă în picioare; arhitecturi și copaci cu coroane conice împodobesc fondul. În Catoliconul de la Chilandari, tema e pictată pe peretele de miazăzi al absidei principale: Cristos apucă cu amîndouă mîinile piciorul drept al lui Petru și-l șterge cu prosopul; Petru duce mîna dreaptă la cap; cinci apostoli sînt zugrăviți lîngă el, și vorbesc între ei; alți cinci, mai jos, se văd pe o bancă cu spatele întors spre privitor; cel din urmă se descalță. La Zemen, în Bulgaria, spălarea picioarelor e cuprinsă în friza patimilor, pe un perete al naosului. Chipul lui Cristos s-a șters; Petru stă pe un scăunel, cu picioarele încrucișate, și protestează; Ioan îngenuncheat își descalță sandalele. Ceilalți apostoli formează un grup compact, pe două rînduri, la spatele lui Petru; o arcadă și coloane masive decorează fondul. În biserica rupestră de la Crkvata, tema e pictată între cina cea de taină și rugăciunea de pe muntele Măslinilor; Cristos șterge piciorul lui Petru, iar apostolii așezați pe bănci suprapuse sau pe podea, își desfac sandalele. Tot în friza patimilor, vedem spălarea picioarelor și în biserica din Poganovo (1500): Petru și-a muiat piciorul drept în lighean și-și duce mîna la cap; Cristos vorbește și face gesturi cu amîndouă mîinile.

În biserica domnească din Argeș, spălarea picioarelor e pe peretele de răsărit al naosului lîngă rugăciunea pe muntele Măslinilor. În fund arhitecturi; Petru înmoaie piciorul drept în lighean și nu vrea să se lase spălat. Ca la Poganovo, Cristos vorbește și face gesturi cu amîndouă mîinile; Ioan își desnnoadă sandalele. În Moldova, la Sf. Nicolae din Bălinești, Cristos se pregătește să șteargă piciorul întins al lui Petru. La Sf. Nicolae din Popăuți, Cristos întinde mîinile spre piciorul lui Petru, dar nu-l atinge. La Sf. Dumitru din Suceava și Voroneț, ne întîmpină ideea orientală și tradiția Athosului: Cristos spală sau șterge piciorul drept al lui Petru.

Elementul esențial este atitudinea lui Cristos. Orientalii l-au arătat spălînd sau ștergînd piciorul lui Petru. S-au întemeiat pe textul evanghelic, în care apare amenințarea cu despărțirea spusă răspicat de Cristos apostolului. Ioan Gură de Aur stăruie asupra acesteia: « În loc să-l lămurească, Isus l-a amenințat pe Petru ». Atitudinea acestuia oscilează între refuz și acceptare. Cel dintîi sentiment e dictat de modestia și respectul lui față de Cristos; cel de-al doilea de groaza de a fi părăsit de acesta. Poziția celorlalți apostoli merită de asemenea atenție. Bizanțul îi arată, în genere, uimiți, discutînd în șoaptă actul lui Cristos și încercînd să priceapă înțelesul lui. Orientalii și Apusul îi arată dimpotrivă acceptînd totul și pregătindu-se pentru spălare: s-au descălțat ori se descalță și așteaptă.

Cina cea de taină

Cina cea de taină a fost pictată în monumentele de artă orientală și bizantine și cuprinsă în ciclul evanghelic sau în acela al praznicelor: de regulă pe pereții naosului. Într-un al doilea sistem iconografic, tema este încadrată în ciclul liturgic al canonului și se vede zugrăvită pe peretele emiciclului, în absida principală. În primul caz, semnificația scenei este de ordin evocator; în cel de-al doilea, ea ilustrează euharistia și anamneza. Explică înțelesul « jertfei lui Cristos », dogmă a învățăturii bisericești și centrul liturghiei. Izvorul e în evanghelia lui Matei *(26*, 20—20): « Iar dacă s-a făcut seară, Isus s-a așezat la masă cu cei 12 ucenici. Și pe cînd mîncau ei, a zis: ,,Adevărat vă spun, că unul din voi mă va vinde'' ». După aluzia la trădare și desemnarea trădătorului Iuda, urmează descrierea euharistiei: « Și pe cînd mîncau ei, Isus luînd pîinea și binecuvîntînd, a frînt și a dat ucenicilor săi zicînd: ,,Luați mîncați, acesta este trupul meu''. Apoi luînd paharul și binecuvîntînd, le-a dat zicînd: ,,Beți din acesta toți; acesta este sîngele meu, al așezămîntului celui nou, care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor''. Încheie prin vestirea morții sale apropiate: ,,Dar vă spun că deacum nu voi mai bea din acest rod al viței, pînă în ziua aceea cînd îl voi bea, cu voi din nou, în împărăția tatălui meu'' ».

Evanghelistul Marcu povestește rezumat lucrurile în cap. 24 (17—26). Luca dezvoltă povestirea în cap. 22 (7—25). Ioan descrie spălarea picioarelor înaintea cinei, și stăruie asupra denunțării trădării lui Iuda de către Isus.

Din evanghelia lui Matei s-a inspirat pictorul din Sant' Apollinare Nuovo (Ravenna, sec. VI). Masa, în formă de sigma sau potcoavă, este încadrată pe lături, în față și pe primul plan, de o balustradă scundă (cancel) sculptată, se pare, în marmură. E acoperită de o pînzătură brodată poartă un vas cu doi pești. Cristos, cu capul încins de nimbul cruciger și inveșmîntat în mantie antică, se vede așezat în stînga scenei, la locul

de cinste (« in cornu dextro »). Apostolii, rînduiţi îndărătul lui Cristos şi de cealaltă parte a mesei, stau pe jumătate culcaţi, ca şi Cristos, potrivit modei antice. Cristos vorbeşte: gestul lui subliniază înţelesul cuvintelor prin care denunţă trădarea lui Iuda; pictat « in cornu sinistro » acesta îşi ascunde faţa. Apostolii uimiţi s-au tulburat adînc, privesc spre Cristos sau spre Iuda. Din sec. IX pînă în sec. XV, în Răsărit şi în apusul Europei, masa e pictată rotundă. Cristos ţine în mînă o pîiniţă rotundă şi uneori un potir. Bizantinii îl arată pe trădător, potrivit relatării evangheliei, cu mîna în farfurie; în Răsărit, acesta vorbeşte. În sec. XIV şi XV, ne întîmpină inovaţii. Apostolii sînt în jurul mesei, iar Cristos e în mijlocul apostolilor.

La mitropolia din Mistra, masa e în formă de potcoavă; pe ea e zugrăvit un peşte în farfurie. Cristos este « in cornu dextro »; Iuda este al patrulea printre apostoli (aşezaţi în semicerc, lăsînd liberă partea dinainte a mesei) şi pune mîna în farfurie. Scena împodobeşte peretele de miazăzi al naosului. La Peribleptos, o aflăm tot în naos, însă pe bolta de la apus. Aci, în fundul tabloului, se văd arhitecturi; masa e în formă de potcoavă şi poartă farfurii şi flori. Apostolii sînt aşezaţi toţi cu faţa de cealaltă parte a mesei, iar Cristos în cornu dextro. Ioan îşi sprijină capul pe pieptul lui Cristos; Iuda, pictat printre apostoli, înfige mîna dreaptă în farfurie. La spatele apostolilor, David cu coroană pe cap, şi un alt prooroc, zugrăviţi în picioare, ţin în mîini rotuli desfăşuraţi cu inscripţii. Pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneţia, apostolii şi Cristos stau drepţi la masă, iar nu întinşi după moda antică. Ideea aceasta e la originea picturilor celor mai vechi din Capadocia, în care Iuda n-are nimb în jurul capului şi întinde mîna vorbind lui Cristos.

Erminia de la Athos dă pentru cina cea de taină următoarele indicaţii: « O casă. În interior, o masă cu pîine şi farfurii cu mîncare; un pahar şi un vas mare de vin. Cristos e aşezat la masă cu apostolii. În stînga, Ioan e culcat pe pieptul său; în dreapta, Iuda întinde mîna spre farfurie şi priveşte pe Cristos. » Indicaţii sumare, care nu puteau oferi pictorilor material interesant de inspiraţie. Monumentele de la Athos ne arată compoziţii şi interpretări diferite. La Protaton, masa e în formă de potcoavă; apostolii sînt aşezaţi de cealaltă parte a ei, lăsînd liberă faţa. Cristos e în mijlocul lor, cu faţa spre privitor; ridică mîna şi denunţă pe trădător; Ioan e în stînga lui; Iuda întinde mîna spre farfurie. La Chilandari, scena e în absida principală: masa e rotundă, deşi pare ovală, şi aminteşte sigma; Cristos la mijloc, şi în picioare, ţine un rotulus înfăşurat (în mîna stîngă) şi ridică mîna dreaptă; Iuda întinde mîna în farfurie. Compoziţia din mînăstirea Vatopedi cuprinde o masă rotundă: apostolii sînt aşezaţi jur-împrejurul ei, iar Cristos în stînga e întors spre privitor. În catoliconul Lavrei, cina, pictată pe bolta braţului de apus al crucii, în naos, reproduce modelul din Chilandari. Mîna dreaptă a lui Cristos se sprijină însă pe spatele lui Ioan. În Bulgaria, cina e în naos, printre praznice. La Boiana, îndărătul mesei semicirculare, Cristos stă în stînga; Ioan se sprijină pe el; Petru e zugrăvit în colţul din stînga; Iuda, în mijlocul apostolilor, întinde braţul şi se lăţeşte pe masă, silindu-se să atingă vasul cu mîncare. La Zemen, cina e legată de euharistie şi se vede pe peretele de miazăzi al absidei principale. La Berende, Kalotino, Bobosevo şi Poganovo, e alături de spălarea picioarelor (în naos), în registrul patimilor.

În biserica domnească Sf. Nicolae din Argeş, « cina cea de taină » este înlocuită pe peretele absidei principale de « cina de la Emaus ». În majoritatea monumentelor din Ţara Românească, la Cozia, Snagov,

paraclisul bolniței de la Cozia, Govora, Hurezu etc., este zugrăvită în zona patimilor, pe un perete al naosului. Cîteodată nu se vede deloc. În Moldova, în sec. XV și în prima jumătate a celui următor, la Sf. Nicolae din Dorohoi, Bălinești, Dobrovăț, Popăuți, Humor, Moldovița, masa e în formă de sigma, și apostolii rînduiți de cealaltă parte a ei, lăsînd fața liberă. Cristos, pictat « in cornu dextro », e în picioare sau stă jos. În bisericile Voroneț, Sf. Dumitru din Suceava și Sucevița, masa e rotundă.

Cîteva observații sînt necesare. Le-am amintit în treacăt și în primele linii. Iconografia « cinei celei de taină » este de ordin « istoric » sau liturgic. În cel dintîi caz, scena apare în naos, printre praznice sau în zona patimilor. Pictorul urmează povestirea lui Matei. În cel de-al doilea, tema este zugrăvită în absida principală. Artiștii pun în evidență euharistia, luînd drept temei cuvintele pronunțate de Cristos. Acestea au trecut în canonul liturgic. Cu acest titlu, « cina cea de taină » ornează emiciclul, alături de potretul Mariei, « sfîntă masă a pîinii celei cerești »...

Forma mesei, sigma (potcoavă), rotundă sau rectangulară, fiindcă o întîlnim înfățișată și în acest fel, în Orient, Occident și cîteva monumente tîrzii din țările române, obligă pe artiști să schimbe și ordinea comesenilor. În antichitate, locurile de onoare la masa în formă de « sigma »* erau, la capete, « in cornu dextro », întîiul; « in cornu sinistro », al doilea. Cristos așezat la origine « in cornu dextro », este pictat mai tîrziu în mijlocul apostolilor, cu fața spre privitor. Locul al doilea (in cornu sinistro) a fost dat la început lui Petru, apoi lui Toma sau Ioan. Acesta din urmă, așezat mai totdeauna, începînd din sec. XI sau XII, lîngă Cristos, își culcă uneori capul pe pieptul lui. Este interesant să amintim că pictorii cretani, moștenitori ai tradiției constantinopolitane, n-au admis această atitudine. Gest intim și familiar (Ioan sprijinindu-se pe pieptul lui Cristos), a fost evitat cu grijă și de pictorii sîrbi din sec. XIV. În țările române, tradiția cretană și sîrbească a fost urmată în multe monumente. Întîlnim însă și excepții și cunoaștem exemple în care Ioan doarme. Apar în artele somptuare, la sfîrșitul sec. XVI și în primii ani ai celui următor. Cristos ținînd în mîini o pîine rotundă și, uneori, potirul, atestă intenția de a stărui asupra euharistiei. Această idee, de origină orientală și curentă în Apus (începînd din sec. IX), este în legătură cu problema liturgică a euharistiei. În lumea ortodoxă a Răsăritului, pîinea și vinul devin « trupul și sîngele domnului » în urma rugăciunilor canonului și chemării Sf. Duh, care se pogoară asupra lor (epiclesa). Biserica latină socotește cuvintele pronunțate de Cristos la cina cea de taină, drept temei și pricină a « prefacerii pîinii și vinului ». Înrîuriri apusene venite direct, prin meșteri lombarzi și germani din Transilvania sau, indirect, prin mijlocirea muntelui Athos, au introdus doctrina latină în ilustrațiile picturale din cîteva monumente românești (din Moldova în special). Vom avea prilejul să le legăm de altele, care ne vor întîmpina mai tîrziu.

Rugăciunea pe muntele măslinilor

Una din cele mai vechi compoziții se află executată în mozaic la Sant' Apollinare Nuovo, în Ravenna. Datează din prima jumătate a sec. VI. Peisajul înfățișează o colină cu măslini, pictată în planuri reduse la verticala zidului; văzute și redate cu pitoresc și simț poetic. Înălțimile

* Sigma, numele literei grecești S.

și depresiunile care le despart ne sugerează numai că tind să reprezinte elemente reale. Măslinii cu trunchiurile lor răsucite și frunzișul caracteristic întăresc impresia. La partea inferioară a scenei, apostolii (cei 11) formează două grupe: în primul plan se văd șapte apostoli care stau jos, pe stînci sau, poate, pe scaune (bănci). Zugrăviți în atitudini variate și cu gesturi diferind de la unul la altul, sînt îngîndurați, discutînd între ei ori vorbindu-și în șoaptă. Nu dorm. Patru apostoli se văd la spatele celor dintîi, doi în picioare și alți doi jos, rezemați de peretele dealului. Și aceștia, cu fizionomii personale, stau de veghe și așteaptă. Poartă tunici lungi cu « laticlavii » (panglici colorate în roșu sau galben care împodobesc, pe amîndouă laturile, veșmîntul de la umeri pînă la glezne.) Mantii (togi siriene) învăluie trupurile ori numai umărul sting, spatele din această parte și partea inferioară a trupului. Au capul gol și fără nimb. Părul bogat și abia stilizat amintește statuile antice greco-romane. În picioare, apostolii poartă sandale formate numai din talpă și legate cu nojițe (curele de piele). Îngîndurați, apostolii fac gesturi și discută, ori exprimă prin atitudinea capului și ochii mari deschiși durerea și teama lor. Cristos, drapat în tunica sa lungă și toga siriană, e pictat în picioare, cu fața spre privitor. Capul îi e încadrat de nimbul cruciger. Cu brațele și miinile desfăcute, se roagă sau, mai degrabă, așteaptă împăcat « împlinirea scripturilor ». În picioare poartă aceleași sandale ca și apostolii. Compoziția din Ravenna, de ordin dramatic, cuprinde un peisaj pitoresc înțeles în chip aproape realist. Apostolii, care nu dorm ci veghează și-și împărtășesc gîndurile îngrijorați, nu merită învinuirea înscrisă în evanghelii. Zbuciumul sufletesc al lui Cristos nu e înfățișat, fiindcă ni se arată numai atitudinea din ultimile clipe, înainte de a păși în calea celor ce veneau să-l prindă.

Descoperim la Ravenna un tip iconografic elenistic; același ca în coloana de alabastru a altarului din San Marco la Veneția. Acesta este la baza scenelor din evhangeliile ilustrate bizantine. În sec. XI și XII, realismul modifică concepția elenistică. În numeroase ansambluri picturale, opere ale artiștilor din școala macedoneană (mai ales), exagerează pitorescul și realismul. Vedem în mai toate un apostol culcat de-a lungul în primul plan; dormitează sau doarme de-a binelea în cea mai liberă atitudine. Îl vedem în rugăciunea de pe muntele Măslinilor, la Athos, la mînăstirea Vatopeti. La Mateič, în Serbia Veche, ne aflăm în fața unei compoziții concepute în cel mai liber și realist spirit. Apostolii, instalați comod pentru odihnă în planurile din față, au — aproape fiecare — atitudini felurite și firești. Unul culcat cu fața spre privitor, în dreapta scenei; lîngă acesta, mai în fund, în dreptul capului său se văd doi apostoli care se odihnesc « în capul oaselor ». Alți doi, unul cu barba albă și altul cu barbă căruntă, dormitează rezemați de peretele dealului. În stinga compoziției (stînga pentru privitor) dorm adînc doi apostoli, lîngă un al treilea care pare a se deștepta din somn și cu capul rezemat pe mîna stîngă, încearcă să-și strîngă gîndurile. Cristos este figurat de două ori, în rugăciune: o dată « prosternat » (așternut la pămînt; îl vedem din profil) și a doua oară în genunchi cu miinile împreunate. Peisajul arată, ca și la Ravenna, poale de delușoare stîncoase și măslini. Interesantă figurarea spațiului, măiestrit împăcat cu legea zidului, însă larg și inspirat văzută, parcă dintr-o realitate. Capetele sînt personale, iar fizionomiile diferite: îndurerate, mișcate, nedumerite, îngîndurate etc.

În erminia lui Dionisie din Furna, tema este astfel descrisă: « O grădină cu copaci. În mijloc Cristos în genunchi, cu mîinile și ochii înălțați la cer; picături de sînge alunecă pe obrajii lui și cad pe pămînt.

La partea superioară a compoziției, un înger, plutind în lumină bogată, întinde mîinile spre Cristos. La spatele acestuia, Petru, Iacov și Ioan adormiți. Mai sus, Cristos trage pe Petru de mantie și-i spune: « Așa ați vegheat cu mine? »

Bisericile de lemn din Maramureș și Transilvania de miazănoapte păstrează compoziții interesante. Două elemente sînt îngrijit pictate: Cristos care se roagă și peisajul, cadrul scenei. Acesta cuprinde amănunte realiste inspirate sau de-a dreptul copiate din peisajul și grădinile regiunii. În Țara Românească, tema e bogat dezvoltată pe pereții bisericii domnești din Argeș. Pictorul urmează de aproape textul evanghelic și ne arată cele două momente esențiale ale temei: zbuciumul sufletesc și seninătatea clipelor din urmă (înaintea prinderii) la Cristos; tulburarea și slăbiciunea omenească a apostolilor, care n-au putut veghea, și și-au atras dojana lui Cristos. În același sens sînt concepute scenele rugăciunii pe muntele Măslinilor în bisericile moldovenești: la Popăuți, Bălinești și paraclisul mînăstirii Bistrița, în primul rînd.

Trădarea lui Iuda

Evangheliștii povestesc în amănunte scena trădării lui Iuda și arestării lui Cristos.

După rugăciunea în grădina măslinilor, citim în Matei: « Sculați-vă să mergem. Iată s-a apropiat cel ce m-a vîndut ». Dar pe cînd grăia el încă, iată a venit Iuda, unul din cei doisprezece, și împreună cu el au venit de la căpeteniile preoților și de la bătrînii poporului oameni mulți, înarmați cu săbii și cu sulițe. Iar cel care-l vînduse le dăduse semn, zicînd: « Pe care-l voi săruta, acela este: prindeți-l ». Și îndată apropiindu-se de Isus, a zis: « Bucură-te învățătorule ». Și l-a sărutat. Unul din apostoli a scos sabia și a tăiat urechea unui slujitor al arhiereului. Cristos l-a mustrat, și a mustrat pe cei ce veniseră să-l prindă: « Ați ieșit, ca la un tîlhar, cu săbii și sulițe, ca să mă prindeți. În toate zilele am stat cu voi, învățînd în biserică, și nu m-ați luat ». Ucenicii l-au părăsit pe Cristos și au fugit toți (Matei, *26*, 46—56).

Marcu adaugă un element nou, către sfîrșitul povestirii sale: « Iată un tînăr, îmbrăcat cu un giulgiu peste trupul gol, mergea după el. Ostașii însă l-au prins. Iar el lăsînd giulgiul, a fugit de la ei gol ». *(14*, 43—52). Luca cuprinde apostrofarea lui Iuda de către Cristos (« Iudo, prin sărutare vinzi pe fiul omului? ») și faptul vindecării urechii slujitorului atacat de apostol cu sabia *(22*, 47—51). Ioan arată pe Cristos întrebînd pe cei ce veniseră să-l prindă: « Pe cine căutați? » « Pe Isus Nazareul », răspunde căpetenia acestora. Cînd Cristos le-a răspuns « Eu sînt », și a insistat, aceștia, care căzuseră la pămînt, au pus mîna pe el și l-au legat. Evanghelistul stăruie asupra ocrotirii apostolilor de către Cristos. « De mă căutați pe mine, lăsați pe aceștia să se ducă », fiindcă trebuie să se « plinească cuvîntul »; « Din cei pe care mi i-ai dat, n-am pierdut nici unul ». *(18*, 2—12). Erminia de la Athos rezumă, concentrează și pune la îndemîna pictorilor elementele plastice ale scenei: « O grădină. În mijloc, Iuda sărutînd pe Cristos, care îi dă sărutarea păcii. La spatele lui Iuda stă Petru deasupra unui soldat îngenuncheat și-i taie urechea cu o lovitură de sabie. Jur împrejurul lui Cristos, soldați, unii cu săbii, alții cu lănci, și alții cu lămpi de mînă și felinare. Alții în sfîrșit pun mîna pe Cristos și-l lovesc ».

Monumente de artă, sculpturi, picturi murale și miniaturi, dau temei dezvoltări bogate și deosebit de interesante. La origine, în arta

paleocreştină, Iuda vine spre Cristos, care e singur sau insoţit de un singur apostol. În sec. V, la Ravenna şi aiurea, vedem cinci apostoli intovărăşind pe Cristos. În sec. V şi VI, sărutarea lui Iuda şi arestarea sînt cuprinse in aceeaşi scenă şi, deseori, şi tăierea urechii slujitorului (Malchus). Manuscrisele cu miniaturi, şi alte monumente in care spaţiul ingăduia dezvoltări şi amănunte, cuprind, in epoca paleocreştină, adevărate cicluri. Pe acestea le rezumă pictura murală, mai tîrziu. Asemenea monumente sînt psaltirile ilustrate (Barberini, Pantocratorul de la Athos), tetraevangheliile ilustrate şi plăcile de fildeş sculptate. Opere, ca manuscrisul Laurentianus, VI, 23; miniaturile tetraevanghelului Universităţii Catolice din Paris (text copt şi arab), tetraevanghelului siriac de la Britisch Museum şi celui din Gelat, au slujit drept izvoare decoratorilor de monumente. Cuprind un repertoriu bogat de forme, care pot fi, şi trebuie cercetate şi astăzi, cu mare folos. Bizanţul a organizat, intr-o singură scenă, sărutarea lui Iuda, arestarea lui Cristos şi episodul lui Malchus.

Compoziţiile bizantine derivă din cele elenistice, pe care le descoperim la Ravenna: Iuda vine din stînga, soldaţii şi fariseii sint amestecaţi cu poporul; Malchus e rănit de Petru, departe de Cristos şi la spatele acestuia. Messaritis descrie pictura din basilica Sf. Apostoli din Constantinopol, şi o comentează: « Cine sînt oamenii aceştia cu torţe în mînă? Oamenii aceştia care ţin bîte in miini, săbii şi lănci? Strigă toţi şi sînt furioşi. Trădătorul vine iute spre Cristos şi-l înlănţuie cu amîndouă braţele. Generos, acesta se lasă sărutat şi-şi deschide braţele. Petru taie urechea lui Malchus, şi strigătele acestuia atrag atenţia lui Cristos, care-l vindecă». La Dafni, ofiţerul care comandă soldaţii stă drept şi aşteaptă ordinul fariseului care trebuie să-i arate pe Cristos. În fundul scenei, mozaistul a aşezat numeroase personaje. Un secol mai tîrziu, la San Marco din Veneţia, ofiţerul se repede la Cristos şi-l ameninţă cu sabia. E urmat de un evreu şi de doi ostaşi. În mitropolia din Mistra, gestul ofiţerului e şi mai brutal. Petru atacă cu putere pe Malchus. În Serbia, in sec. XIV, mişcările sînt vii. La spatele lui Iuda, un slujitor ori un fariseu se pregăteşte să dea în Cristos cu un ciomag. În genere, dramatismul se accentuează (în Serbia şi la muntele Athos) sub înrîurirea apuseană, care are la bază concepţia orientală. Aceasta poate fi cunoscută studiind miniaturile evangheliei lui Rabula şi compoziţia sculptată pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneţia. Iuda, fals şi pătimaş, se aruncă şi ia în braţe pe Cristos, în timp ce soldaţii il îmbrîncesc pe acesta. In Capadocia, Cristos ţine într-o mînă sulul legii şi binecuvîntează cu cealaltă. Soldaţii se pierd aproape în mulţimea care i-a urmat şi care se pregăteşte să însoţească pe Cristos pînă în faţa judecătorilor. În Orient, ca şi la Bizanţ, Cristos se distinge prin atitudinea lui calmă şi demnă. Ştie dinainte ce se va întîmpla şi a prevestit lucrurile. Trădarea lui Iuda nu-l tulbură. Nu-l tulbură nici strigătele şi învălmăşala mulţimii care e împotriva lui. Apară pe apostoli pînă la urmă, opreşte pe Petru şi-l mustră; vindecă pe Malchus.

Monumentele bizantine despart momentele principale: sărutarea, arestarea brutală şi actul apostolului. Picturile orientale înmulţesc numărul părtaşilor, soldaţi, farisei şi mulţime; intensifica furia urmăritorilor lui Cristos şi ritmul mişcărilor.

La biserica Sf. Nicolae din Argeş, soldaţi numeroşi şi inarmaţi cu lănci se văd în fundul scenei. Iuda vine din stînga şi se apropie iute de Cristos. Îl ia în braţe şi-l arată astfel celor ce îl caută. Ofiţerul ridică sabia şi ameninţă sau se pregăteşte să dea un ordin. Episodul lui Malchus e pictat în primul plan, la dreapta. În stînga, pe acelaşi plan, se vede

un slujitor cu torța aprinsă. Modelul se intîlnește, în Apus, pe crucifixul de la San Gimignano. Ne întîmpină și în mînăstirea Dionysiu, la Athos, și în biserica mînăstirii Călui. În Moldova, tema trădării lui Iuda și arestării lui Cristos apare încadrată, la Humor (1530), în peisaj cu copaci numeroși. Aceasta caracterizează de altfel mai toate compozițiile românești; iar coroana conică a copacilor și etajarea colinelor trădează origini italienești (directe, venite prin pictori bizantino-venețieni, sau prin icoane). Friza din biserica Sf. Dumitru de la Suceava este tot așa de caracteristică.

Lepădarea lui Petru

Tema este amintită în Matei (cap. *26*, 31—36, 69—75).

În primele paragrafe, relatează prevestirea lui Cristos: « Adevărul îți grăiesc că în această noapte, înainte de a cînta cocoșul de trei ori, te vei lepăda de mine». Iar Petru i-a răspuns: « De-ar trebui să și mor cu tine, însă de tine nu mă voi lepăda». Asemenea au zis și toți ceilalți ucenici. În paragrafele următoare citim: « Iar Petru ședea afară, în curte. Și s-a apropiat de dînsul o slujnică și i-a zis: „Și tu erai cu Isus Galileanul?“. Iar el s-a lepădat înaintea tuturor zicînd: „Nu știu ce grăiești“. Petru s-a lepădat a doua și a treia oară și, „atunci a început Petru a se blestema și a se jura că nu știe pe omul acesta; și îndată a cîntat cocoșul. Și și-a adus aminte Petru de cuvîntul ce-i spusese Isus . . . Și ieșind afară a plîns cu amar“». Aceleași lucruri sînt cuprinse în povestirea lui Marcu (cap. *14*, 66—72). Luca are un text mai pitoresc, în înțelesul că cuprinde elemente picturale, de care s-au și folosit pictorii: « Și prinzînd pe Isus, l-au adus... iar Petru venea în urmă departe. Cînd însă aceia au făcut foc în mijlocul curții și au șezut împreună să se încălzească, a șezut și Petru în mijlocul lor». Urmează denunțările celor ce l-au recunoscut pe Petru, lepădările și căința lui *(22*, 54—62). Ioan, concentrat și concis, nu putea inspira pe pictori, în compunerea lepădării lui Petru (cap. *13*, 37—38).

În arta paleocreștină, artiștii s-au îndreptat către comentarii asemenea aceluia al lui Ioan Gură de Aur, pe care-l cităm: « Ce spui tu Petre? N-ai zis mai întîi: „Dacă ai nevoie de viața mea, eu ți-o pun la picioare?“ Ce ți s-a întîmplat? Nu poți să rabzi nici întrebarea unei portărese?» Findcă nu l-a întrebat vreun soldat, ci o biată portărească, o femeie modestă. Și aceasta nu i-a zis: « Ești și tu ucenic al înșelătorului acestuia», cu « Ucenic al omului acestuia», cuvinte care arată mai degrabă mila și simpatia. Explicînd mai departe scena și întemeindu-se pe cuvinte ale lui Ioan (cap. *18*, 25—27), Ioan Gură de Aur adugă: « Petru se încălzea la focul aprins în ogradă. Oare ce amorțire îl ținea acolo în timp ce Cristos era dus la judecată? Petru nu se mișcă și se încălzește mereu. Se dovedește slăbiciunea firii lui, cînd îl părăsește Dumnezeu. E întrebat și de alții, și chiar de ruda slujitorului căruia îi tăiase Petru urechea în grădina Măslinilor . . . Zbuciumul sufletesc l-a făcut să uite toate, în timp ce Isus, prins și înlănțuit, își țintea privirea asupra ucenicului, intărindu-l și făcîndu-l să plîngă».

Gîndirea elenistică caracterizează monumentele cele mai vechi. Ne întîmpină la Santa Sabina, în Roma, la Sant'Apollinare Nuovo, la Ravenna. Vedem pe Cristos prevestind lui Petru lepădarea. Cocoșul, figurat totdeauna, lămurește înțelesul cuvintelor. Începînd din sec.

STIHIREA DE CRĂCIUN, mozaic, sec. XII (Martorana, Palermo (M)

STIHIREA DE CRĂCIUN, detaliu dintr-un triptic, pictură în tempera pe lemn, sec. XVI (Bica-Mînăstireni).





ÎNCHINAREA MAGILOR, frescă, sec. XII (Vic, Franța). (F)

FUGA IN EGIPT, pictura murală, sec. XVII (Govora).

ÎNTIMPINAREA DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Tismana)

BAIA LUI ISUS (Stihirea de Crăciun), detaliu, pictură murală, sec. XIII (Nerezi, Iugoslavia).

STIHIREA DE CRĂCIUN, pictură murala, 1683 (biscrica Doamnei, București).









SF. IOAN BOTEZĂTORUL ÎNTRARIPAT, pictură murală, sec. XVI (biserica episcopală, Argeș. Muzeul de de artă al Republicii). (IDS)



BOTEZUL DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI (Chilandari, Athos).



BOTEZUL DOMNULUI, pictură murală 1683 (biserica Doamnei, București).

CHEMAREA APOSTOLILOR, pictură murală, 1300 (Protaton, Athos).




IC
XC

JERTFA LUI AVEL, frescă, sec. XI (Saint-Savin, Franța). (F)

VINDECAREA ORBULUI, pictură murala, sec. XI (Sant' Angelo in Formis, Italia).

VINDECAREA SLĂBĂNOGULUI, pictură murală în mozaic, sec. XIV (Kahrie-Giami, Constantinopol).

PARABOLA NEGHINEI, pictură murală, sec. XVIII (biserica Crețulescu, București).









PESCUITUL MIRACULOS mozaic, sec. XI (San Marco, Veneţia). (M)







PREDICA DE PE MUNTE, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeş).

PREDICA DE PE MUNTE, pictură murală, sec. XVIII (biserica Colţei, Bucureşti).



ÎNVIEREA LUI LAZĂR, mozaic, sec. XII (Capela Palatină, Palermo). (M)



IX și pînă in sec. XI, compoziția cuprinde episodul portăresei care întreabă pe Petru. În Capadocia, e pusă în lumină, în chip realist, căința lui Petru, pe care artiștii-l arată gemînd și plîngînd. Îl vedem, în picioare sau stînd jos, singur în ogradă, cuprins de păreri de rău. La Bizanț, din sec. X pînă în sec. XIII, Petru e pictat stînd jos lîngă foc, în ograda, în fața femeii care îl întreabă. În preajma sec. XIV și după această dată, se stăruie asupra întreitei lepădări. Cadrul scenei, în monumentele de concepție elenistică, e format din atrium-ul unei case antice care, în Orient, este înlocuit de ograda casei arhiereului. Aci este aprins focul; slujitori și militari sînt în jurul lui. La Sf. Climent din Ohrida, Petru, laolaltă cu aceștia, se încălzește la foc, stînd jos. În fața lui, femeia, pictată în pervazul ușii de intrare, îl arată cu mîna și-l întreabă. Către dreapta, mai în fund, Petru plînge sprijinindu-se de un stîlp și se căiește de slăbiciunea sa. La Mateic, în Serbia, Petru e pictat în stînga ușii din pervazul căreia îl întreabă portăreasa. Lîngă foc, la anume depărtare, vedem din nou pe Petru înconjurat de soldați și ofițeri. Apare a treia oară plîngînd, sprijinit de un stîlp. La Mistra, în biserica Peribleptos (sec. XIV), tema cuprinde numai scena cu portăreasa și căința lui Petru. Nu se vede focul. Interesant de observat însă că pictorul a înfățișat un tînăr, în pervazul ușii, la locul portăresei. În biserica Sfinților Teodori (Mistra) apar cele două elemente principale ale temei: lepădarea lîngă foc și căința apostolului. Portăreasa stă jos și arată pe Petru; acesta se apropie, ridică brațele și pare că protestează.

Erminia de la Athos cuprinde următoarea descriere: « Mai la vale de palatul arhiereului Anna, unde e judecat Isus, Petru stă în picioare pe o ridicătură de pămînt. Slujnica, în fața lui, întinde brațele spre el. În apropiere, doi soldați se încălzesc la foc și întreabă pe Petru. Mai departe vedem din nou pe Petru aproape de ușa palatului, îngrozit și cu brațele întinse. O fată îi arată pe Cristos; mai sus, la o fereastră, cîntă un cocoș. Petru e zugrăvit a patra oară plîngînd. » Pictorii Athosului au înfățișat scena în amănunte. Vedem lepădarea lui Petru la ușa palatului, lepădarea lîngă foc și căința. La Lavra, Petru venind din stînga, cu brațele ridicate și mîinile deschise, se înclină în fața femeii care vorbește și face gesturi din pragul ușii de intrare a palatului. Mai departe, într-o a doua scenă, Petru e înfățișat alături de doi militari și doi slujitori, pe o bancă semicirculară. La Diochiariu, deosebim, strînse într-o compoziție concentrată și avînd drept fond un cadru arhitectonic bogat, cele trei momente principale: în stînga, Petru în picioare cu mîinile desfăcute și depărtate una de alta, răspunde portăresei care-l întreabă din pervazul ușii: jos, spre dreapta și în primul plan, Petru e la foc, în fața a trei militari și slujitori. În fund, în ultimul plan, pe dreapta, Petru plînge rezemat de o coloană; în fața lui, cocoșul cîntă. La Dionysiu, aceleași elemente sînt răsfirate pe un spațiu mare și mai aerat.

Patimile

Sînt ilustrate în amănunte în monumentele Răsăritului; cu deosebire, în bisericile de stil oriental, sîrbesc, balcanic, și în țările române. Vedem scenele judecării lui Cristos, batjocorirea și chinuirea lui. Urmînd de aproape textul evanghelic al sinopticelor (Matei, Marcu și Luca) și un prototip, compozițiile nu prezintă caracteristici și deosebiri importante.

Isus pe drumul Golgothei

Izvoarele trebuie căutate în evangheliile canonice și apocrife; în explicările oratorilor și imnografilor. Cele dintii înfățișează două versiuni principale: aceea pe care o citim în Matei, Marcu și Luca, și aceea care ne întimpină în Ioan.

Matei descrie concis scena în cap. *27*, paragrafele 31—33:

« Iară după ce l-au batjocorit, au dezbrăcat de pe el mantia, l-au îmbrăcat cu hainele lui și l-au dus să-l răstignească. Ieșind însă afară, au întîlnit pe un cirinean, anume Simon. Pe acela l-au pus să ducă crucea lui Isus ».

Tot concis este și Marcu *(15*, 20—21); nu aduce nici o notă nouă. Luca introduce amănunte proprii ilustrației picturale.

« Și cînd îl duceau să-l răstignească, prinzînd pe un oarecare Simon din Cirena, care se întorcea din țarină, i-au pus crucea în spate să o ducă în urma lui Isus. După dînsul, urma mulțime multă de popor și femei, care plîngeau și-l boceau. Iară Isus, întorcîndu-se spre ele, a zis: „Fiice ale Ierusalimului, nu mă plîngeți pe mine, ci plîngeți-vă pe voi și pe copiii voștri. Căci iată vin zile în care se va zice: Ferice de cele sterpe, de pîntecele care n-au născut, și de țîțele care n-au alăptat. Atunci vor începe oamenii a zice munților: cădeți peste noi; și dealurilor: acoperiți-ne. Că dacă cu pomul verde se fac acestea, apoi ce se va face cu cel uscat". Și duceau împreună cu ei doi făcători de rele, ca să-i piarză » *(23*, 20—22). Întîlnim, în textul lui, cortegiul poporenilor care jelesc pe Isus, cuvîntarea lui Cristos care se îndreaptă către aceștia și mențiunea celor doi făcători de rele, care aveau să fie răstigniți odată cu el. Cea de-a doua versiune e prezentată de Ioan. Rezumată în cap. *19*, 16—17, este caracterizată prin faptul că Isus își duce singur crucea pînă la Golgotha. Evanghelia apocrifă a lui Nicodim adaugă elemente noi. Descrie legarea mîinilor și dezbrăcarea lui Cristos de veșminte. Arată pe Ioan vorbind cu Maria, și-i repetă cuvintele. Adaugă apoi: « După ce-au pregătit crucea, i-au dat-o (lui Isus) să o ducă, și au pornit la drum. Au mers așa pînă au ajuns la poarta Ierusalimului. Rănile grele și povara crucii nu-i îngăduiau însă lui Isus să meargă mai departe. Evreii care doreau să-l răstignească cît mai iute, i-au luat crucea și au dat-o unui trecător anume Simon, ca s-o ducă mai departe ».

Fantezia înaripată a lui Ioan Gură de Aur preface în simbol povara impusă lui Cristos: « Isus își ducea crucea asemenea unui trofeu împotriva tiraniei morții. Întocmai ca cei ce-au învins în bătălii, purta pe umeri simbolul izbînzii ».

Monumentele ilustrează amîndouă concepțiile. În arta bizantină, Cristos înveșmîntat în mantie siriană sau mediteraneană, pășește spre Golgotha liber, gînditor și neînfricat. Curînd, la Ravenna și la Roma, Simon, care poartă crucea, înaintează grăbit în fruntea cortegiului. Cristos e urmat și aproape stînjenit în mersul lui, de mulțime. O notă nouă apare începînd din sec. VII. La Bizanț, i se leagă mîinile, la spate sau în față; în Orient (Capadocia), Cristos e legat la gît, și capătul frînghiei e ținut de un slujitor care arată drumul sau grăbește pe condamnat. La Elmale-Kilisse, poartă coroana de spini și are capul încins de nimbul cruciger. În mîna stîngă ține un volumen (sulul legii). Un slujitor înarmat cu o lance ține capătul frînghiei; alți doi slujitori înarmați sînt la spatele lui și par a-l sili să meargă iute. În arta sîrbo-bizantină (monumente din sec. XIV), la Nagoricino de pildă, artiștii păstrează notele brutale de origine orientală (frînghia la gît, și slujitorii care

împing pe Isus). Personajele se înmulțesc, începînd din sec. XIII sau XIV. Scenele arată învălmășeală și tind să reproducă jalea și dramatismul relatate de evangheliile apocrife.

Erminia de la Athos înseamnă un număr de precizii picturale: « Munți. Soldați călări și pe jos înconjoară pe Cristos; unul din ei poartă un stindard. Cristos, sleit de puteri, se prăbușește la pămînt, sprijinindu-se cu o mînă. În fața lui, Simon Cirineanul (părul încărunțit, barba rotundă, tunică scurtă) ia crucea și o poartă pe umeri. La spatele lui, Maria, Ioan evanghelistul și alte femei jelind. Un soldat le îmbrîncește cu bățul». Se descriu astfel zugrăveli din sec. XVI și XVII, poate și mai tîrzii, proprii Athos-ului și unei faze de evoluție mult înaintate. În biserica domnească Sf. Nicolae de la Argeș, drumul Golgothei se vede pe cel de-al treilea registru al peretelui de miazăzi, în naos. În fundul scenei un zid (incinta Ierusalimului) și munții hotărăsc cadrul. Un soldat pășește în fruntea cortegiului urmat de cei doi tîlhari și de Cristos, purtînd fiecare crucea lui. Soldații grupați în ordine strînsă urmează pe Cristos. Maria și femei multe sînt pictate, la stînga, în coada procesiunii. La mînăstirea Humor, în Moldova, scena are drept fond arhitecturi simple; personajele însă, numeroase, sînt grupate așa fel că nu lasă să se vadă în întregime decît cele din primul plan.

Ideea lui Ioan Gură de Aur, Cristos care-și duce singur crucea, asemenea unui triumfător, a fost ilustrată pe un fildeș sculptat în sec. V și aflat la British Museum, precum și în două evanghelierare din sec. XI: Parisinus 74, și copia bulgărească a acestui manuscris din colecția Curzon. O aflăm repetată în evangheliarul din mînăsitrea Sucevița, datat din sec. XVI (copie ușor modificată a celui dintîi). În toate acestea, evreii precedă pe Cristos, care pășește drept, hotărît, iar soldații vin în urma lui. Înveșmîntat într-o tunică largă de purpură duce pe umeri crucea, care nu-l apasă. Concepția s-a răspîndit, din sec. XI, în Italia. Aci, aproape pretutindeni, Cristos, cu capul încins de nimbul cruciger, e înfățișat așa cum l-a imaginat Ioan Gură de Aur. respectat și de dușmani, care abia cutează să-l atingă; și cu crucea simbol, nu povară istovitoare. Din Palestina, și anume prin apocrife, a venit ideea frînghiei legate în jurul gîtului și aceea a umilințelor (înghesuieli, îmbrînceli). Bizanțul pare a fi păstrat o cale de mijloc: un soldat trage de funia cu care îi sînt legate mîinile. Cristos are încă destule puteri și înaintează cu pași mari. Așa este prezentat în Sf. Sofia de la Novgorod (U.R.S.S.), la Mateič (Serbia) și aiurea. La Mistra, în bisericile Peribleptos și Sf. Sofia, Isus este înveșmîntat într-o tunică lungă de purpură, zdrobit de oboseală și nefericit se încovoaie sub greutatea crucii purtate pe umărul drept.

Luca descrie mulțimea care-l urmează și femeile care-l plîng. Evanghelia apocrifă a lui Nicodim adaugă amănunte: Ioan Evanghelistul a adus pe Maria și o însoțește pe drumul pe unde trece cortegiul. Maria nu-i singură, ci urmată de Marta, Maria Magdalena, Salomia etc. Cînd Cristos ajunge în dreptul ei, Maria leșină. Comentarii lămuresc că mama a întîlnit fiul la poarta Ierusalimului. Văzîndu-l atît de împovărat de cruce, n-a putut scoate un cuvînt, ca și cum ar fi fost moartă; Cristos a trecut grăbit și împins de cei de-l duceau, fără să-i vorbească. Apostrofa amintită de Luca a avut loc mai tîrziu. A dat naștere, în manuscrise ilustrate din veacul al XI-lea, unor scene în care vedem pe Cristos, singur, fără nici un însoțitor și vorbind femeilor; pornind din nou la drum, apoi, înlănțuit și păzit de evrei și soldați.

Răstignirea

Suprafețele, in genere mărginite, n-au îngăduit pictorilor să ilustreze patimile în amănunte, cu detaliile pe care privitorii le căutau din cele mai îndepărtate vremi pe zidurile bisericilor (Patimile au fost socotite totdeauna alături de înviere și, într-o măsură, împreună cu nașterea, evenimentele capitale ale vieții lui Cristos și Evangheliei.) Din aceasă pricină, aflăm, în cele mai multe cazuri, imaginea lui Cristos pe cruce, pictată la loc de frunte și pusă bine în vedere. Nu descoperim decît rareori episoadele premergătoare. Nici evangheliile canonice, de altfel, nu stăruiseră asupra acestora. Acolo unde apar, scenele premergătoare prezintă însă note interesante.

Răstignirea este amintită de Matei in chipul următor: « Și ajungînd la locul ce se numea Golgotha, adică locul căpățînei, i-au dat să bea oțet amestecat cu fiere, dar el gustînd nu a vrut să bea » *(27*, 33—35). Marcu este și mai concis *(15*, 22—24). Nu dă, întocmai ca Matei, nici o indicație in privința pregătirii crucii și țintuirii lui Cristos. Pomenește doar de cei doi tîlhari răstigniți la stînga și la dreapta. Luca povestește tot concis scena: « Iar dacă au ajuns la locul, numit al căpățînei, l-au răstignit, acolo, pe el și pe făcătorii de rele; unul de-a dreapta și altul de-a stînga. Isus însă a zis: « Părinte, iartă-i căci nu știu ce fac» *(32*, 33—34). Ioan este și mai concis *(19*, 18). Pictorii au avut însă la îndemînă evanghelia lui Nicodim (apocrifă) în care e consemnată legenda din Palestina. Aceasta are următorul text: « Au sosit atunci la locul numit Căpățînă, care era pardosit cu piatră, și acolo au înălțat evreii crucea; după aceasta l-au dezbrăcat pe Isus și soldații i-au luat veșmintele și le-au împărțit între ei. L-au îmbrăcat într-o mantie roșie, l-au silit să se urce pe cruce și l-au țintuit pe aceasta, au adus apoi doi tîlhari și i-au răstignit pe unul la stînga și pe altul la dreapta sa».

În monumentele cele mai vechi, de concepție elenistică, artiștii se țin de relatările evangheliștilor canonici. Așa a făcut, de pildă, în evangheliile ilustrate. Curînd s-au îndreptat însă către apocrife. Reprezintă un prim moment al scenei, în care Cristos așteaptă să fie înfiptă crucea în pămînt și fixată; are miinile libere ori legate. Un incident pictural: un slujitor înfige o pană la baza crucii. După acesta un al doilea; un evreu urcat pe la spatele crucii se străduie să fixeze tăblița cu inscripția (INRI). Vedem apoi slujitorul care aduce scara destinată urcării pe cruce. Scena, reușită prin simplitatea și noblețea ei, este pictată in biserica Zoodochos Pigi, la Geraki, în Grecia. Isus înveșmîntat în costumul antic și cu capul încins de nimbul cruciger, liniștit, gînditor și resemnat, ține brațele încrucișate pe piept. În dreapta lui și mai la spate, e zugrăvită crucea și o scară rezemată de ea. Incidentul băuturii (oțet cu miere sau cu fiere), de care vorbesc evangheliștii, a inspirat, in unele monumente, un prim episod: Cristos refuză să bea. Vedem aceasta la biserica Sf. Climent din Ohrida. Predicatorii bizantini și orientali au introdus alte episoade și note noi, cîteva de ordin realist puțin obișnuit. Cel dintîi este îmbulzeala mulțimii, evreii care se amestecă cu soldații. Cel de-al doilea privește urcarea pe cruce, cu ajutorul scării, și deplină bunăvoie a lui Cristos. Are drept izvor o legendă medievală întemeiată pe cuvintele prooroculului Isaia: « Cine va crede ceea ce noi am auzit, și brațul Domnului cui se va descoperi?... Disprețuit, și cel din urmă dintre oameni..., a luat asupră-și durerile noastre și cu suferințele noastre s-a împovărat... Dar el fusese străpuns pentru păcatele noastre și zdrobit pentru fărădelegile noastre...

Chinuit a fost, dar s-a supus, şi nu şi-a deschis gura sa; ca o oaie spre junghiere s-a dus şi ca un miel fără de glas înaintea celui ce-l tunde, aşa nu s-a deschis gura sa...» *(53*, 1—8).

Cristos, spune legenda, s-a urcat singur pe scară cu picioarele şi mîinile sale, de bună voie. A uimit pe ofiţerul care comanda execuţia şi care a exclamat: « Ce minune e aceasta, că proorocul acesta vine de bună voie să fie răstignit. Nu se opune nici un fel şi nu murmură».

Aşa l-au înfăţişat pictorii Balcanilor, în sec. XIV. La Verria (1315) se urcă singur pe cruce, fără să fie ajutat, şi fără să fie silit de cineva. La Staro Nagoricino (Serbia), în fund, vedem un peisaj muntos; în stînga, apar « sfintele femei». Crucea e în primul plan la dreapta. Un slujitor bate o pană la baza ei pentru a o fixa bine în pămînt. Un altul ţine un coş cu cuie; iar un al treilea, zugrăvit de aceeaşi parte, arată cu mîna dreaptă pe evreul care s-a urcat pe la spatele crucii şi se pregăteşte să primească pe Cristos, pentru a-l ţintui. Acesta, gol, cu o pînzătură la mijlocul trupului şi cu capul încins de nimbul cruciger, urcă scara singur. Un ofiţer îi atinge umărul şi parcă îi spune ceva. În mînăstirea Marko (Serbia), către mijlocul sec. XIV, în stînga scenei, Cristos e cu braţele încrucişate pe piept şi mîinile legate; un slujitor pare a-i oferi buretele muiat în băutura de care vorbeşte evanghelia şi care se dădea celor ce aveau să moară, spre întărire. Cristos întoarce capul liniştit. La spatele lui, şi într-un plan mai îndepărtat, e răstignit unul din tîlhari; la cealaltă extremitate a frizei, vedem pe celălalt tîlhar, pe crucea lui. La mijloc, Cristos, înfăţişat ca la Nagoricino, urcă grăbit scara crucii. Asistenţii ridică braţele în sus, uimiţi sau pentru a-l huli.

Pictori bizantini au conceput o a doua compoziţie: Cristos, sleit de chinuri şi obosit de drumul făcut de la locul judecăţii, nu poate urca scara singur. Doi slujitori îl ajută; unul îi prinde mîna stîngă, cu amîndouă braţele, iar altul îl ţine de braţul drept. Cristos e întors spre privitor şi cu spatele la cruce. Două scări sînt rezemate de aceasta. Voinţa de a se urca pe cruce este totuşi subliniată şi apare în desenul picioarelor. Două monumente importante, biserica din Čurčer (Serbia, sec. XIV) şi Theoskepastos din Trapezunt (primii ani ai sec. XV) arată: scările, scăunelul pe care se urcă spre a ajunge la scară, slujitorii ocupaţi să fixeze crucea şi pe cei pregătiţi să-l ţintuiască. La Mistra (Peribleptos şi Sf. Sofia) sînt trei scări. Cristos, pe scară şi întors spre privitor, e sleit de puteri, slujitorii sînt nevoiţi să-l ridice de braţe.

Ţintuirea cu cuie a braţelor şi picioarelor a fost aflată, ca prevestire, într-un psalm al lui David: « Căci m-au înconjurat cîini mulţi; o haită de nelegiuiţi m-au împresurat; şi au străpuns mîinile şi picioarele mele. Toate oasele mi se puteau număra, iar ei se uitau şi făceau din mine priveliște» *(21*, 17—19).

Ideea apare în miniaturile psaltirilor celor mai vechi. Cristos este inveşmîntat în colobium (veşmînt lung, fără cute) şi cu nimbul cruciger. Doi slujitori bat cuie în mîinile lui lipite pe cruce; alţii doi îi fixează picioarele. În Apus, piese de teatru religioase (misterele) au inspirat deseori pe pictori, care au adăugat amănunte şi au accentuat realismul scenei. De acestea, Bizanţul şi ţările care i-au urmat tradiţia, s-au ferit.

Erminia de la Athos descrie astfel scena răstignirii: « Un munte pe care se văd evrei şi soldaţi. În mijlocul lor, o cruce culcată pe pămînt; Cristos este întins pe ea. În jurul lui, trei soldaţi trag de picioarele şi de mîinile lui cu funii. Alţii aduc cuie, şi i le înfig cu ciocanul în picioare şi în mîini. Puţin mai departe se vede din nou Cristos, în picioare, în faţa crucii. Un soldat îi duce la gură o cupă cu vin; dar Cristos întoarce capul şi nu vrea să bea». E uşor de observat inadvertenţa scrii-

torului. Așază după răstignire episodul băuturii oferite lui Cristos. Aceasta putea să-i fie dată înainte de a fi pus pe cruce, așa cum am văzut în picturi mai vechi. Iar cînd se arată că i s-a dat după răstignire, atunci se pretinde că a fost folosit buretele muiat în ea, și fixat în vîrful trestiei înălțate spre gura lui, așa cum vedem în multe monumente.

În Țara Românească, la biserica domnească din Argeș, Cristos cu mijlocul încins de o pînzătură se urcă singur pe scară. Trăsăturile principale ale compoziției sînt aceleași ca la Nagoricino și Marko, în Serbia. În mînăstirea Cozia, doi soldați, urcați fiecare pe cîte o scară, l-au apucat de brațe și-l trag în sus; un al treilea ajută de jos. Cristos e întors cu fața spre privitor (compoziția de la Cučer).

Isus pe cruce

Temă importantă, nu lipsește din decorul nici unui monument răsăritean. Ocupă un loc dintre cele mai potrivite prezentării, în cea mai bună lumină: pe fața de răsărit și în centrul arcului triumfal, ca la Sînta-Mărie-Orlea; pe peretele emiciclului, în absida principală, cum apare în monumente din Roma, Orient (Capadocia) și Transilvania (Țara Hațegului); pe una din semibolțile ori arcadele ferestrelor din naos, cum o vedem în Moldova; ori pe o suprafață luminată de pe pereții naosului. Pictată în friză sau în mai multe scene încadrate, cuprinde și ilustrează textele din care s-a inspirat artistul în amănunte, sau concentrate în trei tablouri, și chiar în unul singur, cînd spațiul nu îngăduie o mai mare dezvoltare.

Izvoarele sînt numeroase și bogate în conținut. Deosebim întîi evangheliile canonice, Sinopticele (Matei, Marcu și Luca) și Ioan. Matei descrie pe larg împărțirea hainelor lui Cristos *(27,* 35), reflexiile și hula trecătorilor care-l priveau răstignit; batjocura arhiereilor, cărturarilor, fariseilor, alături de aceea a tîlharilor răstigniți de o parte și de alta *(27,* 39—44). Impresionant sînt redate întunericul care s-a făcut puțin înainte de a muri Isus, ultimele cuvinte, sfîșierea catapetesmei templului, cutremurul de pămînt și învierea « sfinților răposați » *(27,* 45—53). Mai departe, mărturia ofițerului care comandase execuția, prezența Mariei și a « sfintelor femei » pline de jale și de groază *(27,* 54—56). Marcu, rezumat și concentrat, de obicei, întîrzie ca și Matei asupra tuturor împrejurărilor și notează aceleași lucruri și episoade *(15,* 24—40). Luca povestește cum răstignit pe cruce Cristos s-a rugat și a cerut iertarea celor ce l-au dus la moarte: « Părinte, iartă-i căci nu știu ce fac » *(23,* 34). După ce amintește cele cuprinse în Matei și Marcu, adaugă vorbirile tîlharilor și căința unuia dintre ei *(23,* 39—43). Termină cu cele spuse de ceilalți doi sinoptici *(23,* 44—49). Textul lui Ioan aduce o notă nouă: « Atunci Cristos văzînd pe mama sa și pe ucenicul pe care-l iubea (Ioan), stînd acolo, a zis mamei sale: « Femeie, iată fiul tău ». Apoi i-a zis ucenicului: « Iată mama ta ». Și din ceasul acela, a luat-o ucenicul la sine ». Ne povestește, după aceasta, cum a băut Cristos însetat oțetul întins în vîrful unei crengi de isop de un soldat, și ultimul lui cuvînt: « Săvîrșitu-s-a » *(19,* 20—30).

Ioan Gură de Aur privește moartea pe cruce din punct de vedere teologic. O socotește drept o dovadă a întrupării divine și un semn văzut al puterii lui. « Pe cruce chiar (răstignit), el (Isus) săvîrșea toate fără să se tulbure. Așa a vorbit de mama sa ucenicului; împlinind proorociile și dînd nădejde tîlharului. Înainte de a fi răstignit, era totuși acoperit de sudoare, cuprins de groază și de chin. Aceasta, din pricina

slăbiciunii firii omenești. Iar, după aceasta, pentru a se vădi plinătatea puterii lui, fiindcă toate erau în puterea lui, sfîrșitul i-a venit cînd a vrut el, și el l-a vrut numai după ce toate s-au împlinit... El nu și-a dat sufletul, ca noi, plecîndu-și pe urmă, capul; ci, întîi, și-a plecat capul și, apoi, și-a dat sufletul...»

Ioan Gură de Aur comentează textul lui Ioan. Izvor de inspirație pentru pictori, e întrecut de Romanos, marele poet și muzicant al lumii creștine din vremea lui Justinian. Acesta arată pe Cristos vorbind cu mama sa pe drumul Golgothei: «De ce plîngi mamă? (Vrei) să nu sufăr, să nu mor? Atunci cum aș mîntui pe Adam? Alungă-ți mamă jalea. Nu trebuie să plîngi, fiindcă tu te chemi „Cea plină de dar". Lacrimile nu trebuie să încețoșeze numele acesta. Nu te asemăna femeilor cu puțină înțelegere, tu fecioară prea înțeleaptă. Tu ești astăzi, cu mine, în odaia de nuntă; nu-ți ofili sufletul ca și cum ai fi afară de aci. Ziua pătimirii mele nu trebuie să pară tristă, fiindcă pentru aceasta eu, cel blînd, m-am coborît acum din cer ca și mama... în sînul tău». Iar Maria îi răspunde: «Uită-te, fiul meu, cum gonesc lacrimile din ochii mei, cum mi se zdrobește inima... M-a învins dragostea. Nu mai pot răbda să mă văd în odaie (de nuntă), cînd tu ești pe cruce; eu, în casă, tu în mormînt. Dă-mi voie să te însoțesc. Mă vindecă vederea ta. Vreau să văd îndrăzneala celor ce cinstesc pe Moise». Fiul îi răspunde: «Nu plînge mamă, nu-ți fie frică că văzduhu-i tulburat, fiindcă nelegiuirea aceasta va zdruncina toată lumea. Cerul se va întuneca, pămîntul și marea se vor mistui cu grabă. Vălul (catapeteasma) templului se va sfîșia, munții se vor mișca din loc, și mormintele se vor goli. Dacă te va cuprinde groaza, fiindcă ești femeie, cheamă-mă: «Apără-mă fiule, Dumnezeul meu».

Evanghelia apocrifă a lui Nicodim descrie durerea și deznădejdea Mariei. Ne-o arată, în fața crucii, stînd în picioare și uitîndu-se. Strigă, plînge, se jelește, ca la priveghiul de moarte. În sec. IX, un predicator celebru, Gheorghe din Nicomidia, descrie chipul și durerea Mariei: «În timp ce picături de sînge cădeau din rănile lui Cristos, rîuri de lacrimi țîșneau din ochii ei (Mariei). Ea îi pipăie crucea, îi sărută picioarele și rănile, suge sîngele care țîșnește din ele». Alți predicatori, Theophan Kerameus, Constantin din Rodos, stăruie asupra durerii Mariei, și ne descriu lacrămile și gemetele ei. Cristos ne e arătat gol pe cruce, cu trupul încovoiat și prăbușindu-se sub propria lui greutate.

Apusul avea teatrul religios. În sec. XIII și XV, misterele se reprezentau în preajma catedralelor și în piețele mari ale orașelor. Nevoia de a organiza «scenic» aceste piese de teatru, care cuprindeau decoruri și îngăduiau desfășurarea în timp a unei acțiuni complexe, a introdus cadre arhitectonice și amănunte de povestire. Misterele au înrîurit puternic arta religioasă a Apusului. Cercetători de valoare, în frunte italianul La Piana și profesorul francez Louis Bréhier, au vrut să dovedească, alături de alți istorici, existența misterelor la Bizanț și influența lor asupra artei religioase. Gabriel Millet cugetă mai întemeiat și dovedește, socotim noi, cu ajutorul unui studiu adîncit și precis al monumentelor, că biserica bizantină a rămas departe de mistere, și că pentru luminarea iconografiei răsăritene nu e nevoie să facem apel la reprezentațiile teatrale medievale. Textele canonice și liturghiile, evangheliile apocrife, imnurile religioase și comentariile misticilor alături de exegeza «părinților bisericii» și opera predicatorilor, explică singure totul. Aceasta nu privește, firește, note și împrumuturi din mistere venite din Apus, direct prin meșteri occidentali («lombarzii», în primul rînd), povestiri literare sau stampe; ori, indirect, prin mijlo-

cirea Veneţiei bizantino-italienizate şi Athos-ului. Sînt, de altfel, de ordin secundar, şi de epocă tîrzie (sec. XV, XVI ori XVII).

Inspirîndu-se din formularea lui Ioan Gură de Aur, între alţii, şi întemeiaţi pe textul evangheliei lui Ioan, pictorii au înfăţişat, în primele secole, pe Cristos înveşmîntat în mantia lungă siriană (colobium), cu miinile şi picioarele ţintuite pe cruce; viu, cu capul încins de nimbul cruciger, şi cu ochii deschişi. S-a urcat pe cruce, de bunăvoie. Cristos pe cruce, jertfindu-se singur pe sine, apare în fresca celebră din Santa Maria Antica, pe colina Palatină, la Roma. Maria dreaptă, stăpînindu-şi durerea şi convinsă de adevărul cuvintelor pe care i le-a spus fiul ei pe drumul Golgothei, are un gest emoţionant: apropie mîinile acoperite de mantie, şi pare a înăbuşi un suspin adînc. Ioan, de cealaltă parte a crucii, are o atitudine tot atît de stăpînită. În acelaşi spirit este pictat Cristos pe cruce în monumentele Romei din secolele VII, VIII şi IX, la Sant'Agnese Fuori le Mura, San Venanzio, oratoriul papei Ioan al VII-lea etc. La San Stefano Rotondo, crucea împodobită cu pietre preţioase (crucea gemată din sec. IV) e încoronată cu medalionul lui Cristos-bust (amintirea discretă a morţii pe cruce). La San Clemente, Cristos pe cruce are deasupra, în cerul compoziţiei, mîna lui Dumnezeu care iese din cercul cerului, iar porumbei încadrează scena. În absida principală a bisericii Sf. Sofia din Salonic (decorată în sec. VIII), vedem pe boltă crucea, pe fond de argint, înscrisă într-un cerc de aur. Închipuie răstignirea şi moartea lui Cristos. Portretul Mariei stînd pe tron şi purtînd pe Cristos în braţe împlineşte înţelesul primei scene. Ilustrează întruparea din Maria, temei al jertfei de bunăvoie. Ideea este cuprinsă în liturghie.

Iconografia siriană s-a inspirat din evanghelia lui Ioan. Intru aceasta, îl arată pe Cristos răstignit între cei doi tîlhari. Urmînd de aproape textul, reprezintă pe Maria şi Ioan, lăncierul care a străpuns coasta lui Cristos, soldatul care i-a întins buretele muiat în băutura ce se dădea celor răstigniţi şi soldaţii care vor să-şi împartă veşmîntul. Din sec. IX pînă în sec. XI, decoratorii monumentelor din Capadocia au zugrăvit scena în chipul arătat. Pictorii armeni şi decoratorii apuseni nu s-au îndepărtat, pînă tîrziu după sfîrşitul evului mediu, de acest prototip. La Ciauş-In (Capadocia), în sec. X., un grup numeros cuprinde de o parte pe Maria, Iosif din Arimateea şi Ioan; un altul, evrei agitaţi care hulesc şi trupa de soldaţi cu ofiţerul lor în frunte. Acesta, mişcat, ridică braţul drept în sus şi proclamă nevinovăţia celui sacrificat. Soarele şi luna întunecate sînt zugrăvite la partea superioară a compoziţiei. În catedrala din Aquileia (Italia), către 1300, reapare concepţia capadociană. Aci, însă, una din « sfintele femei » prinde de mîini pe Maria care e gata să leşine. Arhitecturi împodobesc fondul scenei.

Bizanţul s-a ferit multă vreme de realismul oriental. În sec. X, XI şi XII, ne întîmpină, în picturi murale şi lucrări de artă somptuară, prototipul de la Santa Maria Antica din Roma. Severitatea acestei din urmă compoziţii, liniştea Mariei, îndeosebi, care se stăpîneşte atît de tare şi nu lasă să străbată nimic din durerea ei, au început, însă, în plin ev mediu, să pară nefireşti. Maria îşi ridică mîinile, acoperite de maforion, către obraji şi vrea să-şi ascundă faţa şi lacrimile; Ioan (evanghelistul) duce o mînă spre obraji sau spre frunte, gînditor şi îndurerat. Deseori, însă, Maria îşi aşază mîna stîngă pe piept, şi pare a se înclina uşor către cruce. Îşi aduce aminte de cuvintele fiului ei şi este pătrunsă de taina morţii. În biserica Sf. Luca (Hosios Lucas) din Focida (Grecia), mozaistul din sec. XI concepe moartea lui Cristos în spiritul tradiţiei bizantine şi paleocreştine. Trupul se încovoaie puţin, pe cruce;

din coastă țișnește sîngele și apa, capul i s-a aplecat pe dreapta. Maria întinde spre el mîna dreaptă (brațul e strîns) și face un gest discret de durere. Ioan își sprijină capul înclinat pe mîna dreaptă deschisă, gînditor și adînc impresionat. La Dafni, lîngă Atena, prototipul paleocreştin și concepția bizantină sînt bine păstrate și limpede înfățișate. Trupul nu are decît un început de înclinare pe cruce. Maria, ușor întoarsă către fiul său, își încrucișează brațele. Mîna stîngă, care ține năframa, și-o apasă pe piept, dreapta fiind întinsă spre cel răstignit. Dreaptă, păstrează atitudinea cea mai stăpînită, lăsîndu-ne să distingem sfîșierea ei sufletească. Ioan, cu fața întoarsă spre privitor, arată spre Cristos cu mîna dreaptă deschisă și atestă nevinovăția lui.

Cristos pe cruce de la Dafni, opera unui mozaist de la sfîrșitul sec. XI sau din primii ani ai celui următor este de o deosebită putere, simplă, concentrată și elocventă. Prototipul bizantin cu ușoare modificări ne întîmpină în pictura rusă. Aceste modificări se ivesc treptat în lumea bizantină, în sec. XII și XIII. Cea dintîi privește trupul care se arcuiește ușor, spre stînga compoziției. Nemaifiind susținut de viață, prin propria greutate, tinde să se prăbușească. Așa-l vedem la Gradač, în Serbia (sec. XIII). Prăbușirea se accentuează în lumea sîrbească, în sec. XIV, la Verria, Gračanica, Studenica, Mateic și la Athos. În aceeași vreme, durerea lui Ioan devine evidentă. Acesta se ascunde, se întoarce, și-și acoperă fața cu mîinile, ori își înalță ochii către Cristos. Modificarea cea mai importantă privește însă pe Maria. Scrierile apocrife au inspirat pe pictorii sirieni și capadocieni și le-au dat ideea să arate cum aceasta, nemaiputîndu-se stăpîni de durere, leșină. Una sau două dintre femei o sprijină ținînd-o de mîini. Mișcarea e la început indicată cu discreție; mai tîrziu, în sec. XIV și XV, cu putere și chiar cu exagerare. Se observă aceasta în lumea balcanică și în Italia, către sfîrșitul evului mediu.

Bizanțul a organizat o compoziție bogată inspirată din evangheliile canonice. Potrivită mai ales pentru a se desfășura în friză, ea așază, în centru, crucea — pe care este răstignit Cristos — iar de o parte și de alta a acesteia pe Maria și Ioan. Îndărătul celei dintîi sînt așezate « sfintele femei »; alături și îndărătul lui Ioan, ofițerul comandant al trupei de execuție, soldați și evrei. Începînd din sec. IX, nu se mai pictează, în multe monumente, cei doi tîlhari. Vederea lor scădea efectul puternic al motivului central. Dispare și împărțirea veșmintelor. În fața compoziției bizantine, cea orientală, inspirată din apocrife, păstrează episoadele accesorii, multiplică personajele și adaugă motive noi: soarele și luna, la partea superioară a compoziției, îngeri numeroși care zboară în această parte, și două figuri alegorice, personificări ale sinagogii și bisericii, vechiul și noul testament.

La San Marco din Veneția, avem un exemplu caracteristic. Lipsesc alegoriile; vedem însă opt îngeri, la partea superioară a scenei; grupul « sfintelor femei », la spatele Mariei, evrei îndărătul lui Ioan. Sînt înfățișați, de asemenea, lăncierul care străpunge coasta și soldatul care îi duce la buze buretele muiat în băutura întăritoare. În sec. XII și XIII, pictorii bizantini îl arată pe Cristos în clipele care urmează morții. În Georgia, miniaturiștii zugrăvesc pe Ioan și Maria cu cele trei mironosițe la spatele lor, în stînga compoziției; în dreapta, ofițerii, soldații și mulțimea. În Serbia, la Nagoricino, descoperim o notă nouă: Maria și Ioan copleșiți de durere părăsesc Golgotha. La Gračanica, fondul e format din arhitecturi, incinta Ierusalimului; Cristos e răstignit pe o cruce înaltă, doi îngeri zboară deasupra. În stînga și în dreapta sînt cei doi tîlhari răstigniți pe crucile lor mai joase. Lăncierul străpunge

coasta lui Cristos (mişcare violentă, se repede cu putere). Personajele celelalte sînt în plină agitaţie; ridică braţele în sus, ameninţă cu ciomege (unii zdrobesc picioarele tîlharului din stînga). Nu vedem pe Maria şi nici pe Ioan. Nu a fost pictat soldatul cu buretele în vîrful crengii de isop. La Gradac sînt cinci mironosiţe.

În exemplele citate, e vorba de concepţia bizantină şi de concepţia orientală; de modificarea concepţiei bizantine (sub înrîuriri orientale), pe care o propagă în Balcani şi în ţările române, începînd din sec. XIII, şcoala macedoneană. Şcoala cretană numără monumente pictate la Mistra şi la Athos. În acestea, stăruie compoziţia de la Dafni. Maria însă este pe cale de a leşina, şi de aceea este susţinută de mironosiţe. Ioan e înfăţişat învins de marea lui durere. La Sf. Paul (Athos), unde picturile refăcute în sec. XVII nu pot fi datate cu siguranţă, aflăm o compoziţie simplificată: arhitecturi în fund, Cristos cu trupul uşor încovoiat şi răstignit pe cruce, doi îngeri în zbor deasupra acesteia; Maria urmată de mironosiţe în stînga compoziţiei şi Ioan avînd îndărătul lui pe ofiţer, în dreapta. Pictorii cretani s-au inspirat din tradiţia bizantină, deformînd însă. Exemple caracteristice se văd în pictura rusă şi sînt datate din sec. XVII. Redacţia originală cretană se păstrează în biserica Peribleptos la Mistra, unde tîlharii răstigniţi au braţele răsucite şi ţintuite pe spatele grinzii orizontale.

Anume cunoştinţe sînt necesare pentru a pricepe amănuntele. Sînt rodul cugetării medievale izvorîte din apocrife şi hrănită de misticism. Crucea, în primul rînd, era făcută, aşa ni se spune, din patru feluri de lemn: cedru, chiparos, palmier şi măslin. Îi recunoaştem desenul în planul majorităţii bisericilor bizantine şi orientale şi apare, nu numai în interior, ci şi la exterior. Viaţa însăşi nu-i decît umbra crucii lui Cristos; dincolo de umbra aceasta, domneşte moartea. O figură feminină, alteori un bărbat (ucenic al lui Cristos) înalţă, lîngă cruce, o cupă în care picură sîngele din rana făcută de lăncier. Vasul este cupa în care au băut Cristos şi apostolii la cina cea de taină. În Apus, cupa a fost numită sfîntul Graal. În unele monumente, o ţin în mîini îngeri în zbor pentru a strînge sîngele ţîşnit din rană.

Personificările sinagogii şi bisericii vin din arta paleocreştină. Le vedem pictate în mozaic în sec. IV la Santa Maria Pudenziana din Roma.

Erminia de la Athos concentrează în puţine rînduri mai toate episoadele legate de răstignire: tîlharii pe crucile lor şi apostrofele acestora îndreptate către Cristos, străpungerea pieptului, leşinul Mariei şi jalea lui Ioan (evanghelistul). Longinus, ofiţerul comandant, ridică mîna dreaptă în sus şi binecuvîntează; un soldat înalţă buretele muiat în băutură întăritoare şi prins în vîrful unei trestii. Scribi, farisei, popor numeros se agită. Discută între ei, şi arată pe Cristos. Îl privesc cu groază sau cu dispreţ; unii-l apostrofează. La picioarele crucii, în gura unei peşteri, se văd capul lui Adam şi două oase muiate în sîngele lui Cristos, care se scurge din rana picioarelor ţintuite cu cuie. Aproape de acestea, trei soldaţi îşi împart veşmintele lui Cristos.

În Transilvania, Cristos pe cruce este pictat, în monumentele cele mai vechi (Sîntă-Marie-Orlea, Strei-Sin-Giorgiu) în legătură cu canonul liturgic. Amănuntele sînt lăsate deoparte. Cristos apare singur, răstignit şi evocă, în simplitatea şi severitatea prezentării, dramatismul scenei. În Ţara Românească se zugrăvesc puţine amănunte. Lipsesc episoadele, chiar cînd scena este cuprinsă în seria praznicelor. În genere, stăruie liniştea şi solemnitatea de tradiţie bizantină. În Moldova, la Sf. Nicolae din Dorohoi, Cristos este înfăţişat în clipa cînd moare. Maria, dreaptă, îşi stăpîneşte durerea; mîinile singure i se frămîntă şi arată

chinul ei sufletesc. Durerea lui Ioan este tot atit de discret indicată. Îngeri zboară deasupra crucii. În fund se văd arhitecturi. La Dobrovăț, la spatele Mariei, e o mironosiță, iar Longinus îndărătul lui Ioan. Îngerii zboară la partea superioară a compoziției și plîng. Regăsim această compoziție în mînăstirea Humorului: aci s-au adăugat însă alegoriile bisericii și sinagogii, ca la Nagoričino, în Serbia; îngeri plîngînd zboară deasupra crucii, iar alți doi îngeri însoțesc alegoriile. La Vatra Moldoviței, Cristos e așezat pe cruce între cei doi tîlhari răstigniți: din coapsă îi țîșnește sîngele; la spatele Mariei sînt mironosițele. Longinus pictat îndărătul lui Ioan, ridică mîna în sus. Alegoriile n-au fost pictate, iar soldați numeroși se văd în stînga și dreapta scenei. O notă curioasă: Moise e pictat, în dreapta, printre soldați. În biserica Sf. Dumitru din Suceava, scena e mai complicată: patru îngeri, zugrăviți la partea superioară a scenei, deschid porțile cerului, iar alți doi zboară deasupra crucii. Vedem și alegoriile bisericii și sinagogii. La Sf. Gheorghe din Hîrlău compoziția e încărcată: doi îngeri zboară plîngînd deasupra crucii, iar alegoriile bisericii și sinagogii însoțite de îngeri sînt încadrate de soare și lună. Maria leșină, susținută de mironosițele de la spatele ei. Ioan e copleșit de durere; la spatele lui se văd numeroși soldați și evrei. În fund e zugrăvit zidul Ierusalimului. În linii generale pictorul pare a se fi inspirat din pictura de la Lavra Athosului; lipsește însă, la Hîrlău, soldatul care împunge cu lancea. Modelul de la Athos a fost urmat mult mai de aproape la Sf. Gheorghe din Suceava. Compoziția din Hîrlău reapare, la Poganovo, în Bulgaria, dar aci pictorul a simplificat lucrurile, și n-a reprezentat nici alegoriile, nici soldații.

Un monument din Țara Românească, biserica Doamnei din București, înfățișează moartea lui Cristos pe cruce (la sfîrșitul sec. XVII), într-o compoziție din cele mai complicate. Răstignitul este încadrat de cei doi tîlhari crucificați. În stînga, Moise în picioare ține în mîini un rotulus desfășurat cu inscripție, din nefericire ilizibilă. În dreapta, e zugrăvit soldatul care străpunge coasta lui Cristos. În stînga, numeroși soldați călări, înarmați cu lănci, și un grup de evrei. În afară de mironosițe, numeroase femei sînt la spatele Mariei, care leșină de durere. În dreapta scenei, regele David, cu coroană pe cap, e în fruntea unui grup de soldați și a altor personaje care privesc mișcați crucea. Ține în mîini un rotulus desfășurat pe care citim cuvinte scoase din psalmul 21: « Și-au străpuns mîinile și picioarele mele. Toate oasele mi se puteau număra . . . » *(21,* 17—19). În colțul din dreapta, un prooroc desfășoară un rotulus a cărui inscripție se poate greu desluși. Un al treilea prooroc, Isaia se pare, e zugrăvit în aceeași scenă. Pe pergamentul lui, cu greu se descifrează două cuvinte din cunoscuta citație introdusă în liturghie: « A fost chinuit și s-a supus ca un miel și, ca o oaie fără glas, a fost jertfit; și n-a deschis gura ». Scena din biserica Doamnei pare a fi inspirată din parimii (și din slujbele și cîntările săptămînii patimilor).

Coborîrea de pe cruce. Punerea în mormînt

Evangheliile canonice dau amănunte precise și concise. Citim în Matei: « Iar după ce s-a făcut seară, a venit un om bogat din Arimateea anume Iosif, care de asemenea era ucenic al lui Isus. Acesta, mergînd la Pilat, a cerut trupul lui Isus. Atunci Pilat a poruncit să se dea trupul. Și luînd

Iosif trupul, l-a invălit în giulgiu curat, și l-a pus în mormîntul său cel nou, care era săpat în stîncă. Și, prăvălind o piatră mare pe ușa mormîntului, s-a dus. Și era acolo Maria Magdalena și o altă Marie, care ședeau în preajma mormîntului» *(27*, 57, 61). Marcu adaugă că Iosif a pogorît singur pe Isus de pe cruce *(15*, 43—47). Luca nu aduce nimic nou *(23*, 50—56). Arată însă că femeile, care veniseră cu Isus din Galileia, l-au urmat pe Iosif și au asistat la punerea în mormînt. Ioan menționează că Iosif a fost ajutat de Nicodim, « cel ce venise mai înainte la Isus, noaptea». Acesta a adus smirnă și ulei pentru îmbălsămarea trupului. Evanghelistul însemnă și o notă pitorească: « La locul însă unde a fost răstignit era o grădină și în grădină un mormînt nou, în care nimeni niciodată nu fusese pus. Deci, acolo au pus pe Isus, pentru că era vinerea iudeilor și pentru că mormîntul acesta era aproape» *(19*, 38—42).

Izvorul ilustrației a fost, de fapt, evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Aci durerea Mariei este descrisă în chip realist și dramatic. Poeții muzicanți s-au inspirat din cuvintele lui Nicodim. Cîntările din sîmbăta mare le-au amplificat și îmbogățit cu note menite să impresioneze: «. . Munți și văi împădurite, și lumea toată, plîngeți și jeliți cu mine, mama Dumnezeului nostru». Mironosițele, Iosif și Nicodim plîng zbuciumați, îngerii înșiși sînt copleșiți de durere: « Văzînd pe Isus mort și întins, îngerii se învelesc în aripile lor». Din apocrife, s-a inspirat predicatorul Gheorghe din Nicomidia: « Cînd trupul lui a fost coborît și culcat pe pămînt, Maria s-a aruncat pe el, și l-a udat cu lacrimile sale mai fierbinți . . . ! iată, Doamne, taina de mult vestită s-a împlinit. Întruparea ta s-a sfîrșit. Sărut gura, buzele nemișcate a(le) aceluia ce a creat tot ce se vede pe lume. Sărut ochii închiși a(i) aceluia care a redat văzul orbilor». Maria a învelit trupul într-un giulgiu de mare preț spunîndu-i lui Cristos: « La sînul meu ai dormit de atîtea ori somnul copilăriei, dormi acum somnul morții». Alte scrieri medievale descriu amănunțit punerea în mormînt: « După ce au smuls cuiele picioarelor, Iosif a coborît cu grijă trupul lui Cristos pe care, cu ajutorul celorlalți, l-a așezat pe pămînt. Maria i-a luat capul și umerii și l-a sprijinit pe pieptul ei, Magdalena l-a ținut de picioare . . . Ceilalți împrejur, plîng și-l jelesc . . . »

În monumentele vechi creștine de ordin somptuar (manuscrise cu miniaturi și fildeșuri sculptate), artiștii au urmat amănuntele apocrifelor. În biserica Sf. Apostoli din Constantinopol (sec. VI), pictorii n-au înfățișat decît pe « sfintele femei» în fața mormîntului. Trupul lui Cristos nu se vedea. În sec. X, la Toqale-Kilisse, vedem coborîrea de pe cruce și punerea în mormînt. În această din urmă scenă Iosif și Nicodim sînt în veșminte antice. Unul poartă picioarele, celălalt ține de umerii lui Cristos; se îndreaptă către mormînt. La Mateic, în Serbia, Peribleptos și Sf. Sofia (Mistra), mormîntul e păzit de soldați; două mironosițe stau jos, la oarecare depărtare.

Erminia de la Athos descrie în cîteva linii demersul lui Iosif la Pilat: «Un palat. În interiorul acestuia, Pilat stînd pe tron. Un soldat stă la spatele lui și ține o sabie în teacă. În fața lui Pilat, Iosif bătrîn, închinat și cu mîinile întinse spre el, ofițerul, între Iosif și Pilat, vorbește acestuia din urmă».

Coborîrea de pe cruce, temă principală, este figurată în monumente cu deosebită grijă. Decoratorii urmează de aproape izvoarele, pe predicatorul Gheorghe din Nicomidia, în primul rînd: « Iosif cere și primește voia de a lua trupul. După ce a împodobit mormîntul se grăbește să-l coboare de pe cruce. De fapt, în picioare, sta mama . . .

Ajuta cu mîinile ei. Primea cuiele smulse; lua în brațe și săruta mîinile. Vrea să-l coboare ea singură de pe cruce». Alte izvoare medievale, acestea din sec. XIII, adaugă amănunte: « Au pus două scări pe cele două părţi ale crucii. Iosif se urcă pe scara din dreapta și se silește să tragă cuiul din mînă: după ce a smuls cuiul, Ioan (evanghelistul) îi face semn lui Iosif să i-l dea lui, ca să nu-l vadă Maica Domnului. Nicodim scoate apoi cuiul din mîna stîngă, și-l dă tot lui Ioan şi se coboară să scoată cuiele de la picioare. Iosif sprijinea trupul. Fericit Iosif, care s-a învrednicit să ia în brațe trupul lui Isus». Maria a luat apoi « mîna dreaptă, care atîrna în jos, și a lipit-o de obrazul ei. A privit-o și a sărutat-o cu lacrimi și suspin».

În Orient, în Capadocia, și anume în picturi din sec. X, Iosif susține trupul lui Cristos cu amîndouă mîinile: îl ţine la pieptul lui și are capul acestuia lîngă al său. Îl poartă în braţe. Tot în Capadocia însă, către mijlocul veacului al X-lea, Iosif ține pe Cristos de mijloc, iar Maria apucă braţele drepte şi paralele ale fiului ei; și-i atinge capul cu capul său. La Monreale, în Sicilia (1186), regăsim aceeaşi compoziție. Curind Maria singură primește în braţe trupul, fiindcă Iosif rămîne pe scară. Bizantinii pictează pe Cristos prins încă de cruce cu mîna stîngă, pe care i-o desface Nicodim; Iosif primește în brațe trupul şi-l ţine de mijloc. Incepînd din sec. IX, decoratorii urmează textul lui Gheorghe din Nicomidia: Maria sărută mîna dreaptă desfăcută de pe cruce; Nicodim scoate cuiul din cea stîngă, Iosif ia în brațe trupul. Amîndoi se slujesc de o scară scurtă sau de un scăunel. Ioan (evanghelistul) e împietrit de durere. În mînăstirea Nerezi din Serbia, coborîrea de pe cruce a fost pictată în 1164. Iosif, cu fața spre privitor, coboară încet, sprijinindu-se de scară, trupul pe care-l ţine de mijloc. Pieptul și capul lui Cristos sînt lipite de capul și umărul stîng al Mariei. Ioan adînc înclinat sărută mîna stîngă a lui Cristos, abia desprinsă de pe cruce. În sec. XIV, la Peribleptos şi la Sf. Sofia (Mistra), Maria sprijină cu capul ei capul lui Isus, iar o mironosiţă sărută mîna dreaptă a acestuia.

Erminia de la Athos descrie astfel scena: « Munți. Crucea înfiptă în pămînt, și o scară sprijinită pe cruce. Iosif urcat sus pe aceasta ține pe Cristos în brațe de mijlocul trupului, şi-l coboară. Jos, Maria primește în brațe trupul, şi-i sărută obrazul. La spatele Maicii Domnului, mironosițele cu miresme. Maria Magdalena sărută mîna stîngă a lui Cristos. La spatele lui Iosif, Ioan evanghelistul, în picioare, sărută mîna dreaptă a lui Cristos. Nicodim înclinat smulge cuiele de la picioare cu ajutorul cleștelui; lîngă el un coș. Dedesubtul crucii, capul lui Adam».

La Lavra, Iosif stă pe treptele scării; în stînga sînt mironosițele. Una din ele ridică mîinile în sus; alta își acoperă fața, iar o a treia, mai la spate, privește în altă parte. În Macedonia, la Mateic și Cucer, pictorii iau, drept temei, modelul oriental.

Plîngerea Domnului

Utrenia din sîmbăta mare cuprinde plîngerea domnului. Se citesc cei șase psalmi, se « zice» ectenia mare, și se cîntă troparul proscomidiei și al văhodului cel mare.

Plîngerea domnului este inspirată din evanghelia lui Luca. Simion, ţinînd pe Cristos în braţe, binecuvintează pe Maria şi-i spune: « Iată acesta este pus spre căderea şi scularea multora în Israel . . . Ca să se descopere cugetele din multe inimi, şi chiar prin sufletul tău va trece sabia» *(2, 34—35)*. Cuvintele acestea devin, în evanghelia apocrifă

a lui Nicodim, izvorul unui cîntec de jale. Maria cîntă plîngind: « Cum să nu te jelesc, fiul meu. Cum să nu-mi sfîșii fața cu unghiile? Iată ce mi-a proorocit dreptul Simion, cînd te-am dus în templu la patruzeci de zile (de la nașterea ta). Iată sabia care-mi străbate acuma sufletul. Lacrămile, dulcele meu fiu, cine mi le va șterge? Tu singur, cînd vei învia după trei zile, așa cum ai spus». Cosma din Maiuma, marele poet muzicant (melodul), scrie la rîndul lui: « Acum, Doamne, cînd te văd mort și fără suflare, sabia durerii mă străbate îngrozitor. Învie, ca să fiu preamărit».

În biserica Răsăritului, în vinerea mare, seara, preoții și cîntăreții cîntă « prohodul» ținind luminări aprinse în mîini. Maria jelește pe fiul ei mort, coborît de pe cruce și pregătit pentru înmormîntare: « Primăvară dulce, fiul meu cel dulce, frumusețea unde ți-a apus». Slujitorii cîntă în jurul unui catafalc. Pe acesta se vede desfășurat epitaful, imaginea lui Cristos mort, acoperit de flori și înconjurat de făclii aprinse. Predicatorul Gheorghe din Nicomidia a parafrazat apocriful în chip dramatic: « Și cînd trupul sfînt a fost coborît și culcat pe pămînt, ea (Maria) s-a aruncat pe el, și l-a udat cu lacrimile ei fierbinți. Cu glasul blînd, ea se jelea: « Iată, Doamne, s-a împlinit taina cea proorocită. Întruparea ta s-a sfîrșit. Sărut gura, buzele înmărmurite a(le) aceluia care a făcut tot ce se vede pe lume. Sărut ochii închiși a(i) aceluia ce-a făcut pe orbi să vadă».

Un mare număr de monumente, de diferite ordine, ilustrează plîngerea domnului: picturi murale, gravuri, broderii, sculpturi etc. Sînt cunoscute epitafele. Unele din acestea sînt de ordin liturgic, și nu lipsesc din nici o biserică a Răsăritului. Sînt purtate în procesiune, în vinerea mare. Altele, numeroase, au fost brodate luxos și destinate să împodobească pereții și încăperile caselor mînăstirești de recepție, sau saloanele palatelor domnești. Plîngerea domnului a fost apoi pictată pe lemn, ori gravată pe plăci de aur împodobite cu pietre scumpe.

În cele mai vechi monumente, Cristos mort e așezat pe pămînt. Așa l-au înfățișat, înconjurat de Maria și « sfintele femei» care-l plîng, artiștii Apusului în sec. XII și XIII. În lumea bizantină și în Orient s-a statornicit o altă tradiție, legată de « piatra roșie» (lespedea roșie), păstrată la Constantinopol în biserica Pantocratorului. Fusese adusă aci din bazilica de la Efes. Pe ea — se spune — fusese așezat și îmbălsămat Cristos, după ce l-au coborît de pe cruce. Cînd a fost adusă la Constantinopol, împăratul Manuil Comnenul ar fi dus-o singur, pe umeri, din port pînă în biserica Farului, unde a fost, la început, așezată. La Ierusalim, se arată « piatra ungerii», lespedea de marmură pătată de sîngele lui Cristos, și purtînd urmele trupului lui. O vedem înfățișată pe icoana georgiană de la Samokmedi, datată din sec. XI. Iosif și Nicodim înfășoară trupul cu miresme și pînzeturi pregătindu-l pentru înmormîntare. La Samari, în Mesania, piatra este acoperită cu un giulgiu pe care stă întins Cristos. Tema ilustrează, începînd din sec. XI sau XII, plîngerea domnului, scenă de evocare a unei istorii și, în același timp, jertfa lui Cristos, motiv liturgic.

Epitafele brodate oferă cele mai frumoase și mai înțelese exemple. « Plascanica» din Novgorod, datată din sec. XV, arată trupul lui Cristos întins pe « piatra ungerii». Maria stînd pe un scaun, îi îmbrățișează capul plîngind; Ioan (evanghelistul), adînc plecat, e la picioarele lui Isus. În centru și în al doilea plan, este schițat « ciborium-ul» * cu

* *Ciborium* — o boltă sprijinită pe 4 colonete; adăpostește « sfînta masă» (altarul). Construcția e de lemn înflorat, de lemn învelit în plăci, de metal aurit sau de marmură.

candela. Evocă și înfățișează altarul. Numeroși îngeri, in zbor și plîngind, în picioare, cu aripile strînse ori îngenuncheați și înălțînd ripide, implinesc ilustrația. Artistul a înfățișat laolaltă scena plîngerii și tema liturgică a jertfei. Același lucru il aflăm și in epitaful (plascanica) din Chutin (sec. XVI). Îngerii apar, in amîndouă monumentele, in legătură cu textul «prohodului». În lucrări brodate din sec. XV și XVI vedem serafimi printre îngeri. Prezența lor se explică tot prin textul plîngerii domnului (prohodului). Începind din sec. XV personajele se înmulțesc. Sînt înfățișați, in afară de Maria și Ioan (evanghelistul), Iosif și Nicodim și «sfintele femei» (mironosițele). Elementul istoric-legendar precumpănește pe cel liturgic. Elemente din punerea in mormint sînt asociate temei plîngerii in cea mai mare parte din picturile murale. La Nerezi, in Serbia, plîngerea domnului zugrăvită in 1164, ilustrează, în chip exclusiv, jalea Mariei. Aceasta se aruncă asupra lui Cristos, abia coborît de pe cruce și întins pe giulgiu. O mînă ii înconjoară gîtul, iar cealaltă îi strînge brațul drept. Capul e lipit de acela al fiului ei. Ioan (evanghelistul), adinc înclinat, ține cu amîndouă miinile mina stîngă a lui Cristos pe care o duce la obraz. Durerea Mariei și aceea a discipolului sînt redate cu adevărat dramatism. La Cucer, Maria in picioare, de cealaltă parte a trupului lui Cristos, petrece mina dreaptă pe sub capul acestuia, se înclină adinc și-l sărută. Două mironosițe sînt la spatele ei îndurerate, o păzesc parcă și stau gata să o ajute. O a treia (Magdalena) ridică brațele și-și strigă durerea. Ioan se apleacă spre Cristos și plinge. În fundul scenei, dindărătul munților, se inalță doi îngeri. În biserica din Gracanica, Maria care leșină e susținută de mironosițe. Una din acestea (Magdalena) îngenuncheată, in primul plan, își smulge părul. La Sf. Apostoli, in Veneția, Maria îmbrățișează bustul lui Cristos cu amîndouă miinile și ii sărută capul. Trei mironosițe îndurerate sint la căpătiiul acestuia și în spatele ei. Ioan (evanghelistul) ia mîna stîngă a lui Cristos și o lipește de obrazul său. Iosif și Nicodim sînt la spatele evanghelistului, în latura din dreapta a imaginii. În primii ani ai sec. XV, la Sf. Sofia din Trapezunt, Maria, impietrită de durere, stă jos la căpătîi; se apleacă ușor deasupra trupului fiului ei, iar Ioan sărută mina acestuia din urmă. Iosif ține picioarele lui Cristos. În biserica din Rudenica, zugrăvită în aceeași vreme, pictorul a înfățișat plîngerea în primul plan și coborirea de pe cruce, in al doilea, in fundul scenei.

Erminia de la Athos descrie plîngerea cum urmează: « O lespede mare de piatră pătrată. Deasupra acesteia, pe un giulgiu, este întins trupul gol al lui Cristos. Sfînta Fecioară, în genunchi, se apleacă deasupra lui, și-i sărută chipul. Iosif sărută picioarele, iar Ioan evanghelistul, mîna dreaptă. La spatele lui Iosif, Nicodim sprijinit de scară, privește pe Isus. Lîngă fecioară, Maria Magdalena cu brațele ridicate plinge; celelalte mironosițe își smulg părul. În fundul scenei, crucea cu tăblița ei. La picioarele lui Cristos, coșul lui Nicodim cu cuiele, cleștele și ciocanul; alături, un vas în formă de sticluță».

Scena din Rudenica răspunde indicațiilor iconografice din erminie, pe care au urmat-o in linii mari și pictorii «cretani» de la Athos. Deosebim însă amănunte interesante. La Lavra, fondul înfățișează două creștete de munți și, între acestea, arhitecturi (cetatea Ierusalimului); în centru, și intr-un plan apropiat, crucea și patru îngeri în zbor. În dreapta ei, un lucrător sapă și potrivește pereții interiori ai sarcofagului așezat orizontal. În primul plan, Cristos este culcat pe giulgiu și lespedea de piatră. Maria stă jos, îmbrățișează capul lui Cristos și-și lipește obrazul său de-al acestuia. Ioan (evanghelistul), pictat de cealaltă parte a lespedei, se sprijină cu mîna stîngă pe piatră și cu dreapta

apucă mîna stîngă a lui Cristos. Iosif, zugrăvit la picioare, întinde giulgiul. Grupul mironosițelor, patru la număr, e zugrăvit în stînga scenei, de cealaltă parte a pietrei. La Vatopedi, crucea și îngerii în zbor decorează planul central din fund. În primul plan, Cristos e întins pe pămînt, deasupra giulgiului. Ioan (evanghelistul), pictat în stînga, se înclină adînc la picioarele lui Cristos. Maria plînge la căpătîi, în dreapta, fără să atingă pe Isus; la spatele ei, grupul de « sfinte femei » și Maria Magdalena cu brațele ridicate în sus. La Dionisiu se repetă scena de la Lavra, fără modificări. Descoperim același tip iconografic și în biserica Peribleptos de la Mistra. Aci, scena este însă ordonată și echilibrată; personajele nu sînt înghesuite, și grupările sînt alcătuite cu multă știință.

Epitafele moldovenești din sec. XV și din prima jumătate a sec. XVI, prezintă o interesantă sinteză a temei istorice și a temei liturgice. În epitaful de la Putna (1490), de pildă, Cristos mort e întins pe piatra roșie de la Efes. Maria, la căpătîiul lui Cristos, Ioan (evanghelistul) Iosif și Nicodim (aceștia din urmă la picioare), ilustrează tema evanghelică. Maria ridică ușor capul, cu amîndouă mîinile, și-l lipește de al său; Ioan plîngînd, ține mîna stîngă a lui Cristos. Opt îngeri cu ripide, și simbolurile evangheliștilor brodate la colțurile epitafului ilustrează, la rîndul lor, canonul liturgic. Epitaful din Moldovița (1494) reproduce exact același tip iconografic. De asemenea și cel din Putna datat din 1516. În acesta din urmă sînt adăugate amănunte deosebite: stelele, izvoare de « lumină cerească » și doi îngeri, în genunchi, la stînga și dreapta vasului în care se văd cuiele cu care a fost țintuit Cristos pe cruce. Unul din acești îngeri ține ramura de isop, cu buretele în vîrf, și lancea. Epitaful din Serghieva Troițkaia Lavra (1561) este inspirat din aceeași idee. Prezintă însă, la partea superioară, cercul de lumină al cerului. La Diochiariu, epitaful din 1605 grupează mironosițele, îndărătul Mariei, la căpătîiul lui Cristos, și multiplică îngerii. Printre aceștia, se văd serafimi și tronuri. Un înger, brodat la picioarele lui Cristos, cădește. Compoziția este evident inspirată din imnul heruvimilor care se cîntă în sîmbăta mare. Elementul liturgic e precumpănitor. Îngerii oficiază. Pe marginile epitafului sînt brodați apoi prooroci, precum și apostolii Petru și Pavel. Epitaful din Chilandar, datat din sec. XV, ilustrează și mai de aproape plîngerea și înmormîntarea lui Isus. Inscripția cuprinde cuvintele: « În mormînt viață pus ai fost Cristoase și s-au spăimîntat oștirile îngerești, plecăciunea ta cea multă proslăvind ». Cuprinde o notă originală și interesantă: portretele celor patru evangheliști, Matei, Marcu, Luca și Ioan, în picioare, la cele patru colțuri ale lespezii pe care e culcat Cristos. Sînt « stîlpii ». Amintesc evangheliile care se citesc la morți. Cu această notă ne apropiem de ultima modificare esențială introdusă în înfățișările plîngerii Domnului. Aceasta apare în picturi murale din sec. XVII și în epitafele domnitorului Șerban Cantacuzino, din Țara Românească. În acestea, coborîrea de pe cruce și plîngerea sînt juxtapuse. Familia domnitoare, în genunchi, în primul plan, amintește slujba prohodului din vinerea mare.

Invierea

Temă deosebit de importantă, învierea a evoluat timp de mai bine de o mie de ani în limite canonice și pe temeiul unor izvoare literare deosebit de grăitoare pentru pictori, pentru a înregistra, într-o ultimă epocă, alunecări cu totul nepotrivite, de care vom vorbi.

ISUS CRISTOS (Floriile), detaliu, fresca, sec. XII (cripta catedralei din Auxerre, Franța). (F)



FLORIILE, pictură murală, 1683 (biserica Doamnei, București).

FLORIILE, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăț).

FLORIILE, pictură murală, sec. XVIII (Cristești).

SPĂLAREA PICIOARELOR, mozaic, sec. XII (San Apollinare Nuovo, Ravenna). (M)

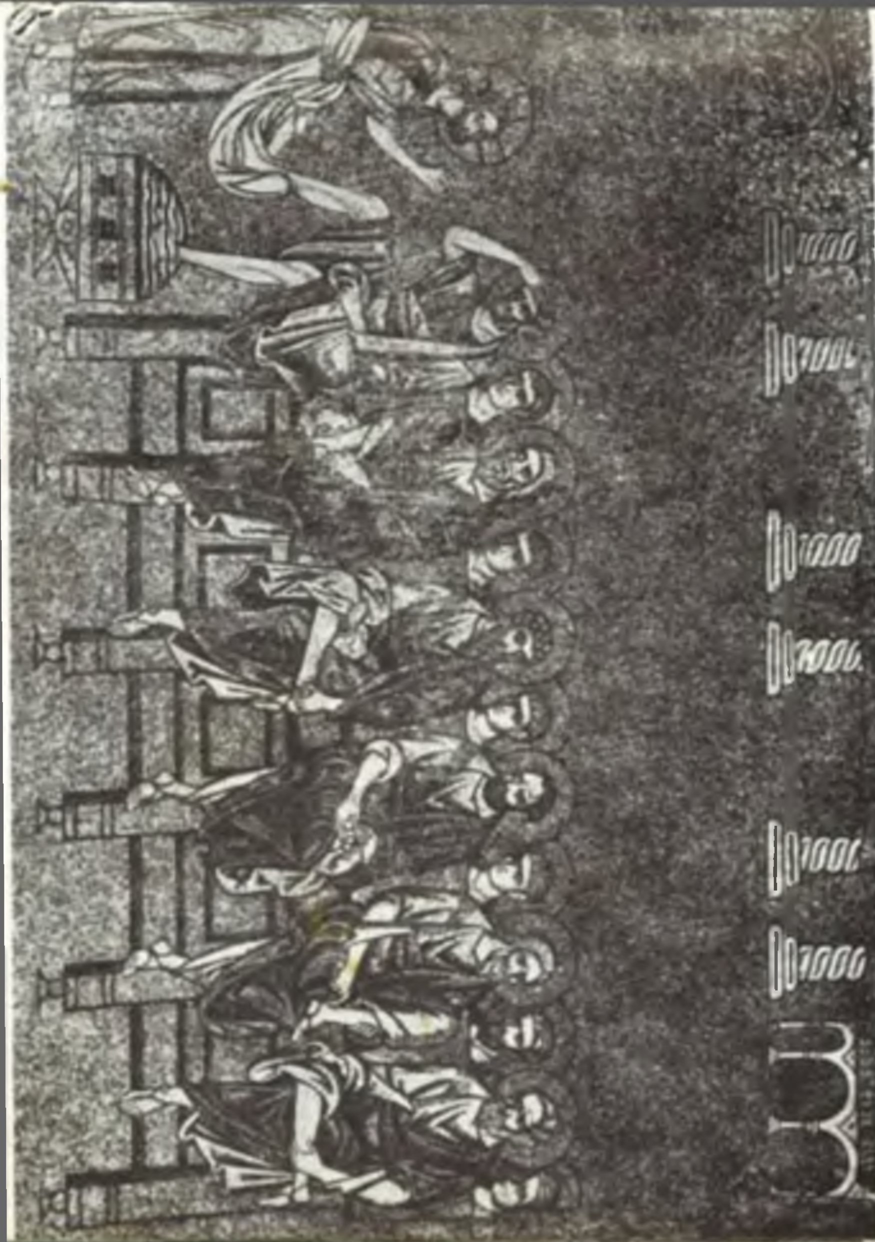
SPĂLAREA PICIOARELOR, pictură murală, sec. XV (Voroneț).

















IZVORUL ÎNȚELEPCIUNII LUI IOAN GURĂ DE AUR: SPĂLAREA PICIOARELOR, RUGĂCIUNEA DIN GRĂDINA MĂSLINILOR, ARESTAREA LUI ISUS CRISTOS, pictură murală, 1500 (Poganovo, Bulgaria). (Gr)

CINA CEA DE TAINĂ, frescă, sec. XII (Vic, Franța). (F)

CINA CEA DE TAINĂ, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra). (GM)





TRĂDAREA LUI IUDA, mozaic, sec. XII (Monreale, Sicilia). (M)

TRĂDAREA LUI IUDA, mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)

TRĂDAREA LUI IUDA, frescă, sec. XIII (biserica superioară din Assisi, Italia). (M)



BATJOCORIREA LUI ISUS, pictură murală, sec. XIV (Staro-Nagoricino, Iugoslavia). (M)

PRINDEREA LUI ISUS, pictură murală sec. XVI (biserica Sf. Gheorghe, Hîrlău). (IDS)





PRINDEREA LUI ISUS, pictură murală, 1783 (biserica Doamnei, București).



BATJOCORIREA LUI ISUS, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăț).

BATJOCORIREA LUI ISUS, pictură murală, sec. XVI (Humor).

ISUS JUDECAT DE ARHIEREI ȘI DE PILAT, BATJOCORIREA, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței).







JUDECATA LUI ISUS, pictură murala, sec. XVIII (biserica Crețulescu, București).

JUDECATA ARHIEREILOR, pictură murală, sec. XVIII (Finațe).







ISUS ÎȘI DUCE CRUCEA, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).

ISUS ÎȘI DUCE CRUCEA, pictură murală, sec. XV/XVI (Sf. Ilie, Succava). (IDS)

ISUS ÎȘI DUCE CRUCEA, pictură murală, sec. XV (Popăuți). (IDS)



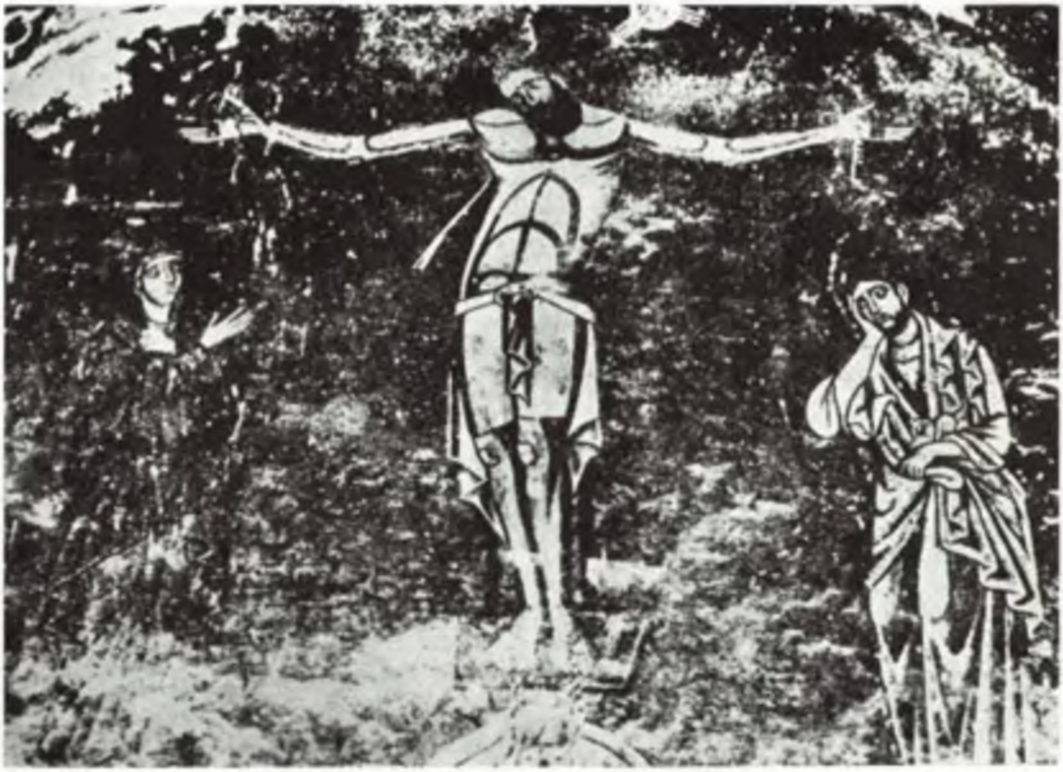




ISUS PE CRUCE, mozaic, sec. XI (Hosios Lucas, Focida, Grecia). (M)

ISUS PE CRUCE, pictură murală. sec. XIII (Catedrala din Aquilea, Italia). (M)

ISUS PE CRUCE, mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)











ISUS PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Moldovița).

ISUS PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăț).

ISUS PE CRUCE (biserica [illegible]).






IC
XC



COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XII (Sf. Pantelimon, Nerezi, Iugoslavia) (M).

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (bolnița Coziei).

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței). (IDS)

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murala, sec. XV/XVI (Popăuți).

COBORÎREA DE PE CRUCE, pictură murală, sec. XVI (Athos).

PLÎNGEREA DOMNULUI, pictură murală, sec. XII (Sf. Pantelimon, Nerezi, Iugoslavia).




Η ΑΠΟ
ΚΑ
ΘΗ
ΛΑCIC



PLÎNGEREA DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI (Pătrăuţi).



PLÎNGEREA DOMNULUI, icoană, tempera pe lemn, sec. XVI (biserica episcopală, Argeş. Muzeul de artă al Republicii).









ÎNVIEREA (Coborîrea la iad), pictură murală, sec. XIII/XIV (Ohrida, Iugoslavia). (M)

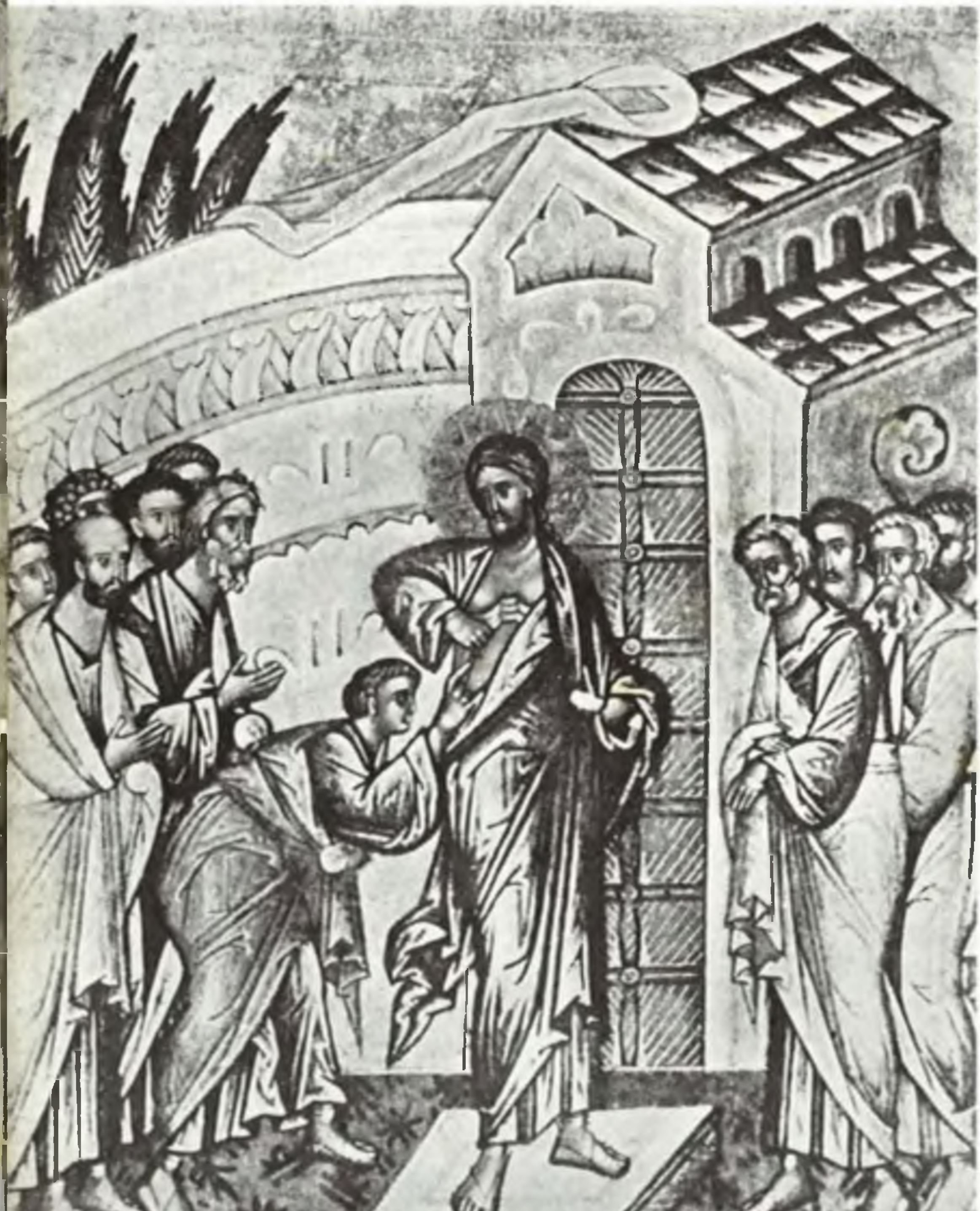
ÎNVIEREA DOMNULUI (Ioan, XX), pictură murală, sec. XIV/XV (Cinciş).

ÎNVIEREA (Coborîrea la iad), pictură murala, sec. XV (Popăuţi). (IDS)

ÎNVIEREA, triptic, detaliu, sec. XVI (Bica-Mînăstireni).



NECREDINȚA LUI TOMA, pictură murală, sec. XI (Novgorod, U.R.S.S.).



NECREDINȚA LUI TOMA, pictură murală în mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)



NECREDINȚA LUI TOMA, pictură murală, sec. XVI (bolnița Coziei).

CINA DE LA EMAUS, pictură murală, sec. XVI (Lavra, Athos). (A)

ÎNALȚAREA, pictură murală, sec. XV (Pantanassa, Mistra). (GM)

RUSALIILE, pictură murală, sec. X (Qeledșlar, Capadocia, Turcia).









RUSALIILE, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței). (IDS)



Izvoarele. Evanghelia după Matei: « Iară după ce a trecut ziua odihnii, cînd se lumina spre ziua cea dintîi a săptămînii, a venit Maria Magdalena și cealaltă Marie să vadă mormîntul. Și iată s-a făcut cutremur mare, căci îngerul domnului, pogorîndu-se din cer și venind, a prăvălit piatra de pe ușa mormîntului și a șezut pe dînsa. Înfățișarea lui era ca fulgerul și îmbrăcămintea lui albă ca zăpada. Și de frica lui s-au cutremurat străjerii și s-au făcut ca niște morți. Iar îngerul vorbind a zis femeilor: « Nu vă temeți, căci știu că pe Isus cel răstignit îl căutați. Nu este aicea, căci s-a sculat, cum a zis. Veniți de vedeți locul, unde a zăcut Domnul . . . » *(28,* 1—6). Îngerul a sfătuit femeile apoi să se ducă să vestească pe ucenicii lui Isus. Alergînd spre aceștia, le-a ieșit in cale Cristos, care le-a spus: « Nu vă temeți. Mergeți de spuneți fraților mei să meargă in Galileia, și acolo mă vor vedea » *(28,* 7—10). Matei povestește mai departe cum preoții au cumpărat pe ostașii de pază și i-au învățat să spună peste tot că, noaptea, pe cînd dormeau, au venit ucenicii lui Cristos și l-au furat *(28,* 11—15). Cristos s-a intîlnit in Galileia cu ucenicii și le-a vorbit. Le-a poruncit să meargă și să învețe popoarele botezîndu-le. Și le-a făgăduit că va fi cu ei pînă la sfîrșitul veacului *(28,* 16—20). În evanghelia lui Marcu, povestirea cuprinde și mai multe elemente pitorești: « Iar după ce a trecut sîmbăta, Maria Magdalena, Maria lui Iacov și Salomia au cumpărat miresme, ca să meargă să ungă pe Isus. Și în ziua întîi a săptămînii, foarte de dimineață, cînd răsărea soarele, au venit la mormînt, zicînd una către alta: « Cine ne va prăvăli piatra de pe ușa mormîntului? » Dar privind ele, au văzut că piatra, care era foarte mare, era prăvălită. Și intrînd în mormînt, au văzut pe un tînăr șezînd în dreapta, îmbrăcat in veșminte albe și s-au înspăimîntat . . . » *(16,* 1—5). Tînărul, un înger, le-a arătat că Isus nu mai e în mormînt și le-a spus să vestească pe Petru și pe ceilalți ucenici că Isus îi va vedea in Galileia. Cristos s-a arătat Mariei Magdalena, mai apoi la doi ucenici și, in sfîrșit, celor 11 apostoli, care ședeau la cină. Cristos i-a trimis să răspîndească evanghelia, și i-a îmbărbătat, înălțîndu-se, după aceasta, la cer *(14,* 6—20).

Evanghelistul Luca introduce două elemente noi. Cel dintîi privește pe Petru, care s-a dus singur la mormînt, auzind cele spuse de « sfintele femei » și a găsit mormîntul gol cu giulgiurile întinse. Cel de-al doilea a devenit izvorul uneia din scenele învierii. Numită, îndeobște, *Cina de la Emaus*, arată cum doi apostoli erau pe drum către acest sat (Emaus), nu departe de Ierusalim. În cale li s-a alăturat Cristos, care le-a și vorbit, și pe care ei nu l-au recunoscut, decît tîrziu cînd au cinat împreună. La masă, Cristos a luat pîinea, a binecuvîntat-o, a frînt-o și le-a dat să mănînce. Atunci li s-au deschis ochii și l-au cunoscut. El însă s-a făcut nevăzut de ei *(24,* 1—35). Luca povestește în amănunte și dramatic venirea lui Cristos la locul unde erau adunați toți apostolii (cei 11), și vorbele pe care el le-a spus *(16,* 36—50). Sfîrșește, povestind cum s-a înălțat la cer, la Vitania *(16,* 50—52). Învierea este cuprinsă și în evanghelia lui Ioan (cap. 20). Deosebim episodul Mariei Magdalena, care stătea la mormînt și plîngea. Doi îngeri în veșminte albe erau la capetele sarcofagului. Isus el însuși i-a apărut, în chip de grădinar. Maria vrînd să se apropie de dînsul, acesta a oprit-o spunîndu-i cuvintele celebre: « Nu mă atinge, căci încă nu m-am suit la tatăl meu . . . » (Noli me tangere), care au inspirat multe tablouri cunoscute din vremea Renașterii și de mai tîrziu *(20,* 1—18). Aflăm mai departe din text arătarea lui Cristos ucenicilor adunați laolaltă și stînd cu ușile încuiate de frica iudeilor; îndoiala lui Toma, care n-a crezut pînă n-a pipăit rănile *(20,* 19—31). În cap. 21, Ioan descrie pescuirea minunată (1—13),

vorbirea dintre Cristos și Petru (« Simone a lui Iona, mă iubești tu oare . . .») și încredințarea dată de Cristos acestuia « Paște oile mele » *(21,* 15—18). Sfîrșește prin a vorbi de sine insuși, ucenicul « care mărturisește despre acestea și a scris acestea » *(21,* 20—24).

Textele au slujit de izvor și întemeiere pictorilor. În miniaturi, gravuri și sculpturi, în pictura murală cu deosebire, aceștia le-au interpretat, în operele lor, de-a lungul vremurilor, din sec. VI pînă aproape de timpul nostru, în frize sau tablouri, concentrînd povestirea ori alegînd din ea esențialul. Alături de acest prim tip iconografic, aflăm un al doilea, în pictura murală și în miniaturi, inspirat din cele 11 evanghelii ale învierii. Este de ordin liturgic, și strîns legat de ordinea slujbelor. Înfățișează o ilustrație aproape completă a învierii așa cum este prezentată de « pericopele » celor 11 evanghelii *.

Un al treilea izvor este format din studiile « părinților bisericii » (comentarii).

Ioan Gură de Aur explică în amănunte împrejurările: « Cu bucurie nesfîrșită („sfintele femei") aleargă spre el (spre Cristos), îi apucă picioarele și le pipăie; se conving astfel că a înviat cu adevărat ». Vorbind de Maria Magdalena spune, într-o a doua predică a lui, următoarele: « Osîrdia ei a fost recompensată, fiindcă ea a văzut cea dintii ceea ce ucenicii n-au văzut: îngerii stînd pe mormînt, unul la picioare, celălalt la cap. Îngerii au mîngîiat-o și au îmbărbătat-o. De ce plîngi, o întreabă unul din aceștia? Cu dragoste și foc, ea răspunde: « Mi-au luat pe Domnul, și nu știu unde l-au pus ». Abia a spus aceste cuvinte, și Cristos s-a ivit la spatele ei, uimind pe îngeri, care privind au arătat prin gesturile și atitudinile lor că-l văzuseră. Atunci a băgat de seamă și femeia, care a căzut la picioarele lui și l-a atins, atrăgîndu-și din partea lui Isus cuvintele: « Nu mă atinge ». În sec. XII, Teophan Kerameus povestește la rîndul lui: « Odată cu cealaltă Marie (Maria Magdalena) a văzut chipul iubit, i-a apucat picioarele lui frumoase, și a auzit glasul lui blînd. Îngerii care stau la colțurile mormîntului s-au ridicat ». Melodul Romanos, alături de alți scriitori, socotește că Maria a văzut cea dintii pe Cristos după înviere. Ideea aceasta a fost susținută de Grigorie Palamas (sec. XIV) și expusă într-o predică din duminica mironosițelor. Numai Maria, mama lui, s-a învrednicit, după dînsul, să pipăie picioarele lui Cristos, ea singură, fiindcă în ea se întrupase. Maria Magdalena nu era demnă de aceasta. Palamas citează, în sprijin, cuvintele lui Cristos: « Nu te atinge de mine, căci încă nu m-am suit la tatăl meu, ci du-te la frații mei, și le spune: Mă sui la tatăl meu și tatăl vostru » (Ioan, *20,* 17). Grigorie Palamas parafrazează textul lui Ioan: « Cugetul tău nu s-a înălțat încă pînă la taina mea și n-a înțeles mintea ta că fiind Dumnezeu eu ți-am ieșit înainte acum într-un trup care are înfățișare dumnezeiască . . . Nu mă atinge, fiindcă trupul care mă învăluie e mai tare ca focul ».

Iconografia învierii la Bizanț, în Orient și Apus, a cules amănunte și idei plastice și dintr-un alt izvor, și anume din « moaște ». Preocuparea legată de acestea, în evul mediu, formează un fenomen dintre cele mai interesante. Interpretări diferite arată « moaștele » drept lespedea altarului pe care oficia episcopul în săptămîna patimilor, în Ierusalim, la gura peșterii mormîntului lui Cristos. Alții socotesc că e lespedea funerară (un fragment dintr-însa) prefăcută în bancă și lipită de peretele interior al mormîntului. Apare în monumente, picturi, gravuri și

---

* Matei *28,* 16—20; Marcu *16,* 1—8; 9—20; Luca *24,* 1—12; 12—35; 36—53; Ioan *20,* 1—10; 11—18; 19—31; Ioan *21,* 1—14; 15—25.

sculpturi, sub diferite aspecte, fiindcă nu pare a fi fost văzută cu ochii proprii de artiști. Numeroase alte « moaște » s-au bucurat în evul mediu, la Bizanț, în Orient și în Apus, de respect religios. Sub diferite forme și, deseori, închise în cutii sau cruci sculptate, așa cum se păstrează pretinsele fragmente din crucea lui Cristos, le regăsim în picturi murale, miniaturi, sculpturi și gravuri.

Un nou izvor s-a bucurat de prețuirea excepțională a iconografiilor și artiștilor. I-a inspirat și a dat naștere la un mare număr de opere de artă. E vorba de evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Aci este descrisă coborîrea la « Limbi » * a lui Cristos. Povestirea se datorește, după tradiție, lui Carinus și lui Leucius, fiii lui Simion, cel ce a ținut pe Cristos in brațe cind a fost adus de Maria la templu și cel ce a făcut cunoscutele proorociri privitoare la Cristos. Leucius și Carinus, morți de mai multă vreme, ar fi înviat în ziua morții lui Cristos, cind s-au deschis mormintele. Trăiau în Arimateea, fără să se întîlnească cu nimenea, închiși in casa lor. Chemați de preoți la templu și obligați să lămurească taina vieții lor au scris ceea ce văzuseră după moarte:

« Ne găseam cu părinții noștri in adîncul întunericului morții cind, deodată, am fost învăluiți de o lumină aurită asemenea aceleia a soarelui, și luminați de o lucire împărătească. Adam, părintele neamului omenesc, a tresărit de bucurie deîndată și, laolaltă cu patriarhii și cu proorocii, a spus: „Lumina aceasta este lumina fără amurg și fără sfîrșit, pe care ne-a făgăduit-o creatorul luminii veșnice" ».

« Cînd am auzit cuvîntul lui puternic, zicea el, m-am înfiorat. N-am putut să-l oprim pe Lazăr; smucindu-se cu iuțeala vulturului, a plecat dintre noi ». «Cum vorbea așa, a răsunat un glas asemenea tunetului și zvonului furtunii: „Ridicați-vă porțile, stăpîni (ai iadului), deschideți-vă porți veșnice, ca să intre împăratul slavei . . .". Stăpînul iadului a zis însă nelegiuitelor lui slugi: „Închideți porțile de aramă și puneți zăvoarele de fier; luptați vitejește". Și din nou a răsunat glasul cel de asemenea cu tunetul: „Deschideți porțile, dați de oparte porțile veșnice, ca să intre împăratul slavei . . ." Și împăratul măririi s-a ivit, sub chip de om, și a luminat întunericul veșnic. A zdrobit lanțurile, și puterea lui de neînvins ne-a cuprins pe toți, pe noi cei ce eram scufundați in adîncul întunericului păcatelor, și în umbra de moarte a greșelilor noastre ».

Stăpînul iadului (moartea) și toate puterile cele de jos ar fi fost cuprinse de spaimă: « Cine ești tu și de unde vii », strigau lui Isus, iar acesta: « Veniți la mine, toți sfinții, voi ce ați purtat chipul și asemănarea mea ».

« Cînd au isprăvit de scris, Carinus și Leucius au dat pergamentul lui Nicodim, care era însoțit de Iosif. Îndată după aceasta s-au schimbat la față și au stat înveșmîntați în lumini orbitoare, și nu i-am mai văzut ».

Exegeții au observat că istorisirea lui Nicodim amintește un verset din Isaia și un pasaj din epistola către Coloseeni a lui Pavel.

Învierea a fost înfățișată în monumentele de artă sub două aspecte, care constituie tipuri esențiale. Cel dintîi arată biserica învierii de la Ierusalim, un înger înveșmîntat în lumină și două « sfinte femei ». Îl aflăm în mozaic la Ravenna. Își are izvorul în evangheliile canonice. Cel de-al doilea, inspirat din evanghelia apocrifă a lui Nicodim, ne întîmpină pentru prima dată în sec. VI pe una din coloanele de alabastru sculptat ale baldachinului de altar din San Marco, la Veneția. Aci,

* « *Limbi* », pragul, pridvorul de la intrare al iadului.

Cristos, cu barbă și capul acoperit de mantie, calcă în picioare alegoriile iadului și morții, iar Adam, tînăr și imberb, îi apucă mîna. În biserica San Clemente din Roma, Cristos, înveşmîntat în costumul antic şi purtînd o cruce mare în mîna stîngă, vine din stînga şi înaintează cu paşi mari spre dreapta. Încadrat într-un nimb mare de lumină (în formă de mandorla — migdală), apucă cu dreapta braţul drept al lui Adam şi îl trage spre el. Prăbuşit la pămînt, la picioarele lui Cristos, se vede stăpînul iadului. La Dafni, lîngă Atena, Cristos are o cruce mare în mîna dreaptă, și înaintează la fel, cu pași mari. Zdrobește porțile iadului și personificarea acestuia (Hades); întinde mîna lui Adam și-l ajută să se ridice din mormînt. În picioare, la stînga lui Adam, Eva imploră pe Cristos, cu brațele învelite în maphorion. La spatele lui se vede Ioan (botezătorul), cu un rotulus închis în mîna stîngă; cu dreapta pare a întări vorbele pe care le pronunță. Mai mulți prooroci, David, Solomon și alții cu capul înconjurat de nimb ca și Ioan Botezătorul, sînt în fruntea « drepților », pictați în stînga și dreapta scenei.

E necesar să studiem monumente caracteristice din amîndouă tipurile, deosebirea dintre gîndirea grecească și bizantină, față de cea orientală. În primele secole ale Bizanțului, peisajul înfățișează un deal, în coasta căruia este săpat mormîntul lui Cristos. Îngerul stă pe lespedea (dată deoparte) care-l acoperea și « sfintele femei » îl privesc. Artiștii urmăresc înfățișarea textului istoric. În miniaturi și gravuri, îngerul, cu mîna dreaptă ridicată în sus, vorbește mironosițelor. În Orient, în același gen de monumente, în tetraevanghelii de pildă, patru copaci cu coroană conică încadrează un altar cu arhitravă, colonete și ciborium; cu tapiserii din cele ce încadrau « sfînta masă » și cu candela de deasupra acesteia. Este evident că e vorba tot de o reproducere istorică, și anume a altarului de liturghii de la intrarea mormîntului. În alte miniaturi, « sfintele femei » cădesc îngenuncheate. Îngerul, cu aripile strînse și mîinile întinse, le privește stînd pe lespedea mormîntului. În sec. XI, în Apus și, în cel de-al XIV-lea, în Orient, e zugrăvit și sarcofagul lui Cristos, așa cum se vede și în catedrala din Monreale.

La Maly i Grad (1369), în fund, se vede un munte sau un deal înalt și fragmente din partea superioară a incintei Ierusalimului. Trei « sfinte femei » sînt în stînga și privesc scena din dreapta. Aci, îngerul așezat pe lespedea de marmură a mormîntului, le arată giulgiul și bentițele în care a fost înfășurat Cristos, rămase în mormîntul gol pictat în stînga și la spatele îngerului. În biserica Sf. Nicolae din Castoria (din aceeași vreme ca precedenta), pictorul a înfățișat sarcofagul pieziș, în coțul din dreapta scenei. La căpătîiul din dreapta acestuia e așezat îngerul. « Sfintele femei » privesc mormîntul gol în care a rămas giulgiul întins. Un al doilea înger, așezat dincolo de sarcofag, în centrul scenei, arată « sfintelor femei » sarcofagul și ceea ce e într-însul. În mînăstirea Dyonisiu de la Athos aflăm o înfățișare mai complicată a învierii, concepută și compusă însă după același tip: două dealuri înalte, în trepte, indică peisajul. Sarcofagul, cu giulgiul gol înfășurat în bentițe, e pictat în dreapta. Îndărătul lui stă un înger; iar în primul plan, tot în dreapta, se văd soldații adormiți. În stînga, un al doilea înger vorbește « sfintelor femei ». La fel a fost zugrăvită scena și în mînăstirea Sf. Pavel (paraclisul Sf. Gheorghe). Observăm modificări de amănunte: un singur înger, în loc de doi, și lespedea care a acoperit sarcofagul, așezată în primul plan, în fața sarcofagului. La Peribleptos, în Mistra, reapar note vechi, pe care le aflăm și la Roma. Tradiția bizantină se păstrează însă în liniile ei mari. La Marco, în Serbia veche, îl vedem pe Cristos cu capul încins de nimbul cruciger; în picioare,

întors spre privitor și cu amîndouă brațele întinse. În stînga și dreapta lui, două « sfinte femei » îngenuncheate. În fund, dealuri și copaci.

Povestirea învierii din evangheliile canonice a fost pictată (în mozaic) pe pereții bisericii Sf. Apostoli din Constantinopol (sec. VI). Descrierea contemporană a lui Messarites ne ajută să înțelegem episoadele. Maria Magdalena și cealaltă Marie se îndreaptă către mormînt cu gîndul de a unge trupul lui Cristos cu miresme și de a-l ridica, fără știrea păzitorilor. Ajunse acolo, și adînc impresionate, se tem de păzitori; se întreabă cine va da deoparte lespedea care-l acoperă. Într-un al treilea moment, privind spre cer, își dau seama, fără să știe cum, că piatra a fost urnită. Văd îngerul așezat pe aceasta. Acum sînt și mai îngrozite, par statui de lemn ori de piatră. Îngerul însă le îmbărbătează. În biserica Sf. Teodori la Mistra, revedem scenele din Sf. Apostoli cu ușoare modificări.

Messarites spune că în mozaicurile monumentului studiat de el, pictorul înfățișase și scena cînd « sfintele femei » pornesc în grabă să vestească pe apostoli de ceea ce au descoperit; și cum Cristos le iese în cale și le vorbește. Evangheliile ilustrate din veacurile X, XI și XII au dezvoltat povestirea evanghelică și au înfățișat cicluri complete ale evenimentului. De asemenea, psaltirile ilustrate (Chludov, Pantocrator etc.).

Evangheliile învierii, și legendele cuprinse în acestea, au fost respectate și ilustrate în țările de tradiție bizantină, pînă tîrziu, în sec. XIV și XV. La Volotovo, în U.R.S.S. (regiunea Novgorodului), mormîntul, sarcofag prismatic, este pictat în dreapta scenei, înconjurat de soldați adormiți. În fund, peisajul muntos este distinct. În stînga și în primul plan, scena « Noli me tangere »: Cristos, înveșmîntat antic și cu capul încins de nimbul cruciger, întărește cu mîna stîngă întinsă înțelesul cuvintelor pe care le spune Mariei Magdalena. Aceasta, îngenuncheată la pămînt, îi atinge piciorul stîng cu mîinile. Pictura e datată din 1360. Din aceeași regiune se păstrează în muzeul din Novgorod o pictură din veacul al XI-lea, care înfățișează necredința lui Toma. Arhitecturi luxoase, un edicul și un zid de incintă, au la spate cedrii încovoiați de vînt. În primul plan, Cristos, în picioare pe un podium, cu sulul legii în mîna stîngă, își dezvelește partea dreaptă a pieptului, pentru ca Toma să poată pipăi rana. Apostolii formează două grupe, în stînga și în dreapta tabloului. Pictura dovedește continuitatea și legătura dintre tradiția iconografică a primelor secole și sec. XIV.

În biserica domnească din Argeș, evangheliile învierii sînt zugrăvite pe peretele emiciclului, în absida principală (originale din sec. XIV). Scene ale învierii se văd, în absida principală, și în mînăstirile Cozia și Govora. Tradiția se întîlnește la Athos, la Chilandari, unde vedem ilustrate trei evanghelii, în același loc ca în Țara Românească (Cristos se arată apostolilor, pescuirea minunată și Cristos care apare în fața mironosițelor). Descoperim același tip de decor, în biserici sîrbești, la Banja, lîngă Mileșevo, de pildă, unde o friză cuprinde scena de la Emaus și necredința lui Toma. În Moldova, nu aflăm aceasta decît la Vatra Moldoviței și Cetățuia. În cel dintîi monument (1536), pe latura de miazănoapte a absidei principale, se vede mormîntul lui Cristos pecetluit și vegheat de soldați. În cel de-al doilea, decoratorii au folosit « figuri » ale învierii (învierea fiicei lui Iair, nunta din Cana și învierea lui Lazăr). Iaroslav (U.R.S.S.), în biserica Sf. Ioan Botezătorul, decorată în anul 1680, ca și la Cetățuia, învierea este reprezentată prin« figuri » (Iona în pîntecele chitului, învierea lui Lazăr și aceea a fiului văduvei).

Cel de-al doilea tip iconografic are de izvor evanghelia apocrifă a lui Nicodim. Textul, bogat în elemente dramatice și pitorești, s-a impus cu putere iconografilor, artiștilor și credincioșilor. Predicatorii, exegeții și melozii l-au comentat și s-au inspirat dintr-însul. În artă, apare, încă din sec. VI, pe una din coloanele altarului de la San Marco din Veneția. Cristos, cu barbă și capul acoperit de mantie, călcînd în picioare personificările iadului și morții. Întinde mîna dreaptă lui Adam, figurat în picioare și în stînga sa. În biserica San Celemente din Roma (sec. VII), Cristos este înconjurat de un nimb mare (mandorla) și ține în mînă o cruce. La Dafni, lîngă Atena, Cristos, cu o cruce mare în mîna dreaptă, înaintează cu pașii mari. Zdrobește cu picioarele porțile iadului și pe stăpînul acestuia. Întinde mîna lui Adam și-l ajută să se ridice din mormînt; Eva, pictată în stînga lui Adam, îndreaptă mîinile acoperite de maforion către Cristos. Ioan (botezătorul) e la spatele lui Cristos cu un rotulus în mîna stîngă și cu dreapta ridicată (face un gest prin care întărește cuvintele pe care le spune). Prooroci, David, Solomon, cu capul înconjurat de nimb ca și Ioan botezătorul, precum și alte personaje, formează grupuri, în stînga și dreapta scenei. Tema, sub această înfățișare, poartă numele de coborîrea la « limbi » sau coborîrea la iad. La Torcello, în sec. XII, o vedem la partea superioară a judecății din urmă. Aci, Cristos, cu capul încins de nimbul cruciger, ia mîinile lui Adam, figurat în dreapta sa. Ioan botezătorul, cu o cruce mare în mînă, e în stînga. Grupurile proorocilor și drepților sînt pictate, pe o parte și alta, în ultim plan. În primul, se văd morminte deschise din care se înalță cei înviați. Doi arhangheli, în costume imperiale bizantine, sînt zugrăviți la extremitățile scenei.

Erminia lui Dionisie arată iadul asemenea unei peșteri întunecate, în fund de munți. « Îngeri strălucitori de lumină înlănțuiesc pe Belzebuth, căpetenia întunericului; lovesc pe demoni, ori îi gonesc împungîndu-i cu lăncile. Mulți oameni, goi și înlănțuiți, se uită în sus. Un mare număr de încuietori zdrobite. Ușile iadului sînt date deoparte. Cristos le calcă în picioare; apucă pe Adam, cu mîna dreaptă, iar cu stînga, pe Eva. În stînga lui, Ioan botezătorul îl arată celorlalți, cu mîna. Lîngă el e David, alți regi, „drepți", încoronați cu capul înconjurat de nimb. În stînga, proorocii Iona, Isaia, Eremia; dreptul Avel și multe alte personaje cu capul încins de nimb. Jur împrejurul tuturor și în întreaga scenă, lumină strălucitoare și un mare număr de îngeri ».

Așa a fost zugrăvită scena ce se vede pînă astăzi, la Athos, în catholiconul Lavrei. Așa apare în multe biserici din Balcani și în cele mai multe monumente vechi ale Moldovei. Prototipul se recunoaște de-a lungul secolelor. Nu cuprinde, în diferitele realizări murale, nici o modificare esențială. La Chios, în Nea-Moni, coborîrea la « limbi » este pictată în mozaic (sec. XI). În bazilica Protaton, la Caries (1310), Cristos ține într-o mînă sulul legii și cu cealaltă ajută pe Adam să se ridice din sarcofag. Lîngă acesta din urmă se văd Eva și Ioan (botezătorul), iar David, Solomon și proorocii la spatele lui Cristos. La Chilandari (Athos), Cristos, înconjurat de un nimb mare, are deasupra, în cerul compoziției, doi îngeri îngenuncheați în nori, care țin în mîini crucea, lancea și creanga de isop cu buretele în vîrf. Cristos întinde mîna dreaptă lui Adam, zugrăvit în stînga lui, și mîna stîngă Evei, zugrăvită în dreapta. David și Solomon sînt îndărătul lui Adam; Ioan botezătorul la spatele Evei. La Boiana, în Bulgaria, coborîrea la iad e încadrată de Cristos pe cruce și « sfintele femei » la mormînt. Cristos nu e înconjurat de nimb. Cu fața spre privitor, ține crucea în mînă și calcă pe porțile zdrobite ale iadului. La Poganovo (1500) vedem

patru sarcofage. Cristos este înconjurat de nimb. Doi îngeri în zbor sînt zugrăviți la partea superioară a compoziției; unul din ei poartă crucea. Cosma Melodul apare, în fund, la stînga, dindărătul unui munte, cu un rotulus desfășurat cu inscripția: « Privește jur împrejurul tău ».

În Moldova, coborîrea la iad n-a suferit modificări de seamă, de-a lungul veacurilor. Compoziția e simetrică. Se văd două sarcofage, unul în dreapta, altul în stînga (ale lui Adam și ale Evei). Cristos, încadrat de un nimb mare, înaintează iute; mantia-i flutură la spate. Ține in mînă crucea și un rotulus închis. La Popăuți (sfîrșitul sec. XV), porțile iadului sînt înlocuite de alegoria lui Hades înlănțuit. În fund sînt munți. Îngerii lipsesc.

Bizanțul și Orientul au conceput două tipuri iconografice. Le-am descris și le-am arătat în diferitele monumente principale, începînd de la sfrșitul epocii paleocreștine pînă în veacul al XVI-lea și al XVII-lea. Erminia lui Dionisie, compusă din descrieri ale picturilor murale care se vedeau la Athos pe pereții bisericilor, la vremea cînd a scris cartea sa, înregistrează și un al treilea tip iconografic, de care se cuvine să vorbim. Citim într-adevăr următoarele: « Mormîntul întredeschis; doi îngeri înveșmîntați în alb, se văd la capetele acestuia. Cristos în picioare pe lespedea care i-a acoperit mormîntul. Cu mîna dreaptă binecuvîntează, iar în stînga ține un stindard cu o cruce de aur. La partea inferioară a compoziției, soldații fug; unii sînt așternuți la pămînt, ca morți. În depărtare, se văd femeile mironosițe ».

Cu autoritatea erminiei, acest de-al treilea tip iconografic, nesprijinit pe nici unul din izvoarele canonice sau apocrife ale tradiției bizantine și orientale, s-a impus în Țara Românească și Moldova, ca și în unele monumente ale Balcanilor. Originea lui trebuie căutată în Apus. Aci, pînă in sec. XIII, unele picturi murale și sculpturi au înfățișat pe Cristos ieșind din mormînt; soldații de pază dorm adînc însă în jurul sarcofagului. Curînd, după această epocă, și anume întîi în vitralii, vedem pe Cristos ieșind din mormînt, în timp ce e privit de cîțiva soldați, martori ai evenimentului. Cristos înviază, în unele vitralii, în fața a cinci soldați: doi sînt uluiți cînd îl văd, un altul parcă încearcă să priceapă ce vede, iar un al patrulea urmărește cu privirea pe Cristos care se înalță în zbor. Cel de-al cincilea soldat pune însă mîna pe lance și se străduie să străpungă pe Cristos. Socotim că ne aflăm în fața unei compoziții inspirată de teatrul religios medieval. Descoperim astfel caracterul compozit și tardiv al erminiei lui Dionisie din Furna. Ni se lămurește și originea unui tip iconografic, altul decît cel cuprins în izvoarele canonice, precum și în tradiția mai mult decît milenară a bisericii bizantine și lumii orientale.

Inălțarea

Nu este amintită în evanghelia lui Matei. În cea după Marcu citim numai cîteva cuvinte: « Deci Domnul, după ce a grăit cu dînșii, s-a înălțat la cer și a șezut de-a dreapta lui Dumnezeu » (*16*, 19). Luca e și mai concis: « . . . Și cînd ii binecuvînta, a început a se îndepărta de ei și a se înălța la cer » (*4*, 51). În evanghelia după Ioan nu aflăm nici un cuvînt despre înălțare.

În artă, înălțarea apare în sec. V pe ușile bisericii Santa Sabina din Roma. Scena cuprinde dealuri așezate în mai multe planuri. La partea superioară, doi îngeri țin pe Cristos de mîini, și-l ridică la cer. Sforțarea lor este evidentă. Un al treilea, cu aripile desfășurate, stă

lîngă Cristos, și pare gata să-l ajute. La partea inferioară, trei apostoli stau jos, iar un al patrulea e in picioare. Împreună se uită la Cristos și fac gesturi de uimire. Pe sarcofage sculptate din Arles, vedem pe Cristos imberb, urcînd la munte. E aproape de vîrf. Mîna lui Dumnezeu iese din cercul cerului și ajută pe Cristos. Doi apostoli stau la poalele muntelui: unul face un gest de uimire privindu-l, iar celălalt își ascunde fața. La Veneția, pe una din coloanele de alabastru ale altarului de la San Marco, artistul a sculptat pe Cristos imberb cu o carte în mînă, stînd pe un fel de scaun. E cuprins într-un medalion, pe care il înalță doi îngeri în zbor. Șase personaje, printre ei doi sau trei apostoli, sînt martorii scenei. Tradiția Ierusalimului este păstrată de gravurile de pe sticluțele de miresme de la Monza din Italia. Patru îngeri in zbor duc la cer, pe acestea, medalionul în care se vede Cristos. Pe pămînt, sînt martorii, apostolii avînd în mijloc pe Maria orantă. În catedrala din Monreale, Cristos e înfățișat cu barbă, pe arcul de lumină al cerului. Medalionul care-l cuprinde e înălțat de doi îngeri în zbor. Maria orantă e pictată din față și încadrată de doi arhangheli lăncieri. Apostolii, uimiți și admirativi, formează două grupuri simetrice în stînga și dreapta scenei. În sec. XIII și XIV, tema apare în absida principală, pe peretele emiciclului. Așa o vedem la Brontochion, la Peribleptos, Sf. Sofia, Evanghelistria și Pantanassa (Mistra). În biserica Brontochion, inălțarea e pictată alături de un serafim, pe al cărui ripidion sînt scrise primele cuvinte din imnul serafimilor. În biserica Peribleptos, tema este incadrată în ciclul liturgic, ca și la Evanghelistria (aci, e pictată între Cristos care se arată apostolilor, după înviere și împărtășirea apostolilor).

În biserica domnească de la Argeș, înălțarea e zugrăvită pe bolta absidei principale, alături de rusalii. Pictura datează din veacul al XVIII-lea și nu știm dacă reproduce dispoziția originală a sec. XIV. La Ciuturoaia, în Oltenia, înălțarea reproduce o temă iconografică veche. Cristos e fără barbă și binecuvintează cu amîndouă mîinile. Înfățișarea lui ne duce la cele mai vechi monumente ale artei creștine (sarcofagul din Clermont, coloana altarului de la San Marco din Veneția etc). În bolnița de la Cozia, tema este zugrăvită în bolta absidei principale, alături de înviere. În Moldova, la Sucevița și Dragomirna, aflăm compoziții ale școlii «cretane». În cel dintîi monument, Maria, cu fața spre privitor, e între doi arhangheli și în mijlocul apostolilor. Medalionul lui Cristos e înălțat de doi îngeri în zbor. La partea superioară a compoziției, David și Isaia țin rotuli cu inscripții. La Dragomirna scena e mai complicată. În fund, arhitecturi de orașe; la partea superioară, Sf. Treime, încadrată de serafimi, deasupra medalionului lui Cristos. E vorba de înrîurirea icoanelor rusești din sec. XVI.

Erminia de la Athos dă următoarele indicații cu privire la înălțare: « Munte cu mulți măslini. Sus, apostolii uimiți cu mîinile întinse, cu ochii spre cer. În mijlocul lor e Maria între doi îngeri, înveșmîntați in alb, care arată apostolilor pe Cristos ce se inalță. Îngerii țin pergamente desfășurate. Cel din dreapta poartă cuvintele « Galileeni, de ce stați înmărmuriți, cu ochii la cer»? Pe cel din stînga citim: «Isus acesta, care vă părăsește acum ca să se înalțe la cer, va veni a doua oară în același chip cum il vedeți acum înălțîndu-se». Deasupra lor, Cristos, stînd pe nori, se înalță spre cer. E primit de îngeri mulți cu trompete, timpane și alte instrumente de muzică». Anume amănunte din această descriere amintesc deaproape un monument din Salonic (Kuciuk Haghia Sofia), în a cărei cupolă a fost zugrăvită (în mozaic) înălțarea. Toate personajele (apostolii, îngerii și Maria) sînt despărțite aici, unele de altele, prin cîte un măslin. Reproduce compoziția din Peribleptos de la Mistra.

Rusaliile

Sînt inspirate dintr-un text din *Faptele apostolilor* (2, 1—21): « Cînd a sosit ziua sărbătorii cincizecimii, apostolii erau, toți într-un cuget, adunați la un loc. Și fără de veste s-a făcut din cer un sunet ca de o suflare de vînt vijelios, și a umplut toată casa unde ședeau ei. Şi li s-au arătat, despărțindu-se, niște limbi ca de foc. S-a lăsat cîte una pe fiecare din ei. Atunci s-au umplut toți de duh sfînt și au început să grăiască în alte limbi, cum le da duhul să vestească». Citim, mai departe, că la auzul zvonului făcut în văzduh au alergat oamenii cucernici din Ierusalim și s-au umplut de nedumerire auzind pe apostoli grăind fiecare în limba sa (glosso-lalia). Mirindu-se, au fost întîmpinați de Petru cu cei 11. Acesta a ridicat glasul, și le-a explicat că domnul a vestit de mult, prin proorocul Ioil, acele ce se întîmplă astăzi și multe alte minuni: « Soarele se va preface în întuneric și luna în sînge, înainte de a veni ziua Domnului cea mare și slăvită. Atunci tot cel ce va chema numele Domnului va fi mîntuit» (*3*, 4).

Textul apostolic cuprinde numeroase elemente pitorești. A inspirat imagini bogate și frumoase. Una din cele mai vechi datează din sec. VI și ilustrează evangheliarul zis al lui Rabula. Miniatura, pe pergament, arată, în cadrul unei vegetații bogate, grădinile din preajma Ierusalimului, pe cei 12 apostoli și pe Maria. Pictorul a zugrăvit interiorul încăperii, aerat și bine luminat. Figurile, personale și însemnate cu pecetea reflexiunii și conștiinței de ceea ce se întîmplă, sînt întoarse către privitor. Expresivitatea este atît de variată și de diferită la fiecare din cele 13 personaje, încît apar asemenea unei colecții de portrete. Porumbelul Sf. Duh coboară din cer și e zugrăvit cu simț de proporție și exactitate. Limbile de foc sînt văpăi: aeriene și ușoare, pîlpîie și evoacă un fenomen neobișnuit; solul pictat cu grijă, cu simț de realitate și adevăr. La Queledjlar, în Capadocia, scena e din veacul al X-lea sau al XI-lea. Decorează o semiboltă cilindrică. Tema răsare în chip impunător. Apostolii stau în picioare în evangheliarul lui Rabula; aci, sînt așezați pe scaun: șase, cu fața spre privitor, în centrul planului mediu al bolții; și în două grupe de trei, ușor întorși spre aceștia din urmă, pe laturile din stînga și dreapta. Înveșmîntați în toga siriană, cu capul înconjurat de nimb, țin fiecare cîte o carte închisă cu scoarțele luxos decorate. În « cerul» compoziției, închis într-un medalion de lumină, vedem tronul « celui de sus», și crucea în vîrful căreia stă porumbelul cu aripile întinse. Raze de lumină, pictate în chip de ramuri fără frunze, pornesc de la periferia medalionului (12 la număr) și se opresc deasupra capului fiecărui apostol. La baza compoziției, numeroși asistenți în picioare (printre care distingem și două femei) privesc uimiți, în sus, chemați de zvon și tulburați. Au venit din Ierusalim și se străduiesc să priceapă. Relevăm știința și simțul artistic cu care pictorul a redat cuprinsul încăperii în care stăteau apostolii; lumina și atmosfera de altă esență, în care apare tronul « Celui de sus», de unde pornesc razele, alături de cea de-a treia atmosferă a grădinii în care se îmbulzesc cei veniți din Ierusalim. Capetele sînt individualizate, au viață și expresie. Nici unul nu pozează și nu e înțepenit. Trupurile sînt zugrăvite sculptural; iar draperiile uimesc prin două însușiri rar asociate în pictură: realitatea și calitatea materiei, moliciunea stofei și culoarea, diferită în umbră și lumină; chipul cum îmbracă trupurile, ordinea cutelor și în genere eleganța stilului. Scena întreagă are viață și înțeles.

În sec. XIII, s-a pictat în mozaic, pe cupola centrală, rusaliile, în condiții pline de interes. Flăcările de lumină țîșnesc din centrul cupolei și se opresc, una cîte una, pe capul fiecărui apostol. Lumea venită din Ierusalim, și care-i ascultă cu uimire, este înfățișată prin cîte un personaj caracteristic. Poartă fiecare costumul regiunii și are chipul rasei. Vedem, astfel, parți, mezi și locuitori din Elam; evrei, mesopotamieni și frigieni; egipteni, libieni, locuitori din Pont; cretani, arabi și italieni.

Tema cuprinde, în monumentele vechi bizantine și orientale, peisaje și medii diferite: interiorul încăperii în care se găseau apostolii, lumina cerească în care apare tronul « Celui de sus » și de unde pornesc limbile de foc, grădinile în care aleargă și se adună cei veniți din Ierusalim. În unele monumente aflăm un al patrulea mediu, peisajul arhitectonic al Ierusalimului, figurat în depărtări. În acest cadru bogat și variat sînt pictate 12 portrete ale apostolilor și chipul Mariei; numeroase alte figuri ale celor ce ascultă glossolalia (vorbirea în limbi). Un al treilea factor este de prim ordin: emoția și expresiile pătrunse ale apostolilor, curiozitatea și înmărmurirea cetățenilor din Ierusalim. Puțini meșteri au putut mînui aceste elemente bogate și realiza lucrări de seamă. Compoziția s-a transformat repede, s-a « bizantinizat », în înțelesul pe care l-am dat acestei expresii peiorative.

Manualele de pictură și erminiile au înrîurit puternic această evoluție. În aceea a lui Dionisie de la Athos, citim următoarele: « O casă. Cei 12 apostoli stînd în cerc. Dedesubtul lor, o boltire mică în centrul căreia se vede un bătrîn cu coroană pe cap și cu o pînzătură în mîini. Într-aceasta sînt 12 suluri (de pergament, rotuli) strînse. Dedesubtul lui, o inscripție: « Lumea (Cosmos) ». La partea superioară a casei, Sf. Duh în chip de porumbel și, jur împrejurul lui, lumină mare. 12 limbi de foc pornesc de la porumbel și luminează pe capul fiecărui apostol ». Meșterii, urmînd manualul, s-au mărginit să picteze bătrînul, personificarea « Lumii » venită să asculte pe apostoli. În loc de un număr relativ mare de personaje cu costume și expresii deosebite, prezentate în atitudini variate și în cadrul grădinilor din preajma Ierusalimului, o singură figură, care a devenit cu totul neînțeleasă pentru privitori. Pe pînzătură, 12 suluri care, la origine, reprezentau simbolic cele 12 limbi în care au vorbit apostolii după rusalii. Dar și acest amănunt a devenit neînțeles foarte iute. În multe monumente, nu mai apare nici tronul « Celui de sus », nici prorumbelul. Scena se transformă într-una din cele mai șterse realizări din pictura murală a ultimilor patru sau cinci secole.

În catoliconul de la Chilandari, la Athos, în locul lumii (Cosmosului) vedem pe profetul Ioil cu coroană de rege. Aceasta în legătură cu o proorocire a profetului (*3*, 1—4): « Iar, după aceea, vărsa-voi tot trupul și fiii și fiicele voatre vor profeți; bătrînii voștri visuri vor visa, iar tinerii vedenii vor vedea. Așișderea peste robi și peste roabe vor vărsa duhul meu . . . »

Adormirea Maicii Domnului

În rîndul praznicelor împărătești este înscrisă pretutindeni, la Bizanț și în Orient, precum și în lumea care a moștenit aceste tradiții, Adormirea Maicii Domnului.

Textele evanghelice nu ne spun nimic în privința Mariei și vieții ei după rusalii. Sf. Epifanie scrie, în anul 376: « Cine cercetează scrip-

turile, nu află nimic despre moartea Mariei și nimic despre supraviețuirea ei. Nu ni se spune nici c-a fost înmormîntată, nici că n-a fost».

Ion Damaschinul, scriind în sec. VIII, pune pe socoteala lui Juvenal, arhiepiscopul Ierusalimului, relația următoare: « O străveche tradiție arată că în clipa fericitei morți a sfintei maici a lui Dumnezeu toți sfinții apostoli, împrăștiați în lume pentru mîntuirea neamurilor, au sosit deîndată la Ierusalim călătorind prin văzduh. Cînd au ajuns lîngă ea, au aflat-o înconjurată de îngeri și au auzit dumnezeiasca melodie a puterilor de sus. Așa, impresurată de slava dumnezeiască și cerească, ea și-a dat, fără cuvînt, sfîntul ei suflet în mîinile lui Dumnezeu. Iar trupul ei, în care a sălășluit dumnezeirea, a fost dus, în mantie de ceremonie, și însoțit de cîntecele îngerilor și apostolilor, la Getsemani, unde a fost așezat într-un sarcofag. Trei zile a stat aci, și în tot timpul îngerii au cîntat și au dănțuit în jurul mormîntului. La capătul celor trei zile, cîntarea îngerească s-a oprit, apostolii toți fiind de față. Toma singur a sosit după ziua a treia. Și fiindcă a vrut să se închine la trupul Mariei, apostolii au deschis sicriul. Dar n-au găsit înlăuntru decît giulgiile. Iar cu apostolii erau de față și Timotei, cel dintîi episcop al Efes-ului, Dionisie Aeropagitul și Hierotei».

Cîntările bisericești și slujba adormirii din luna august, mineele și cartea de cuvînt parafrazează descrierea de mai sus, îmbogățită cu elemente noi. Principalul este înfățișarea lui Cristos, care, înconjurat de îngeri, heruvimi și serafimi, și cuprins în nimbul luminii « necreate a Tabor-ului », vine să închidă ochii mamei lui și prezidează slujba înmormîntării. Un înger primește din mîinile sale sufletul Mariei, închipuit de o fetiță în fașă. De la acesta, pe mîini de îngeri, ajunge la ceruri ale căror uși sînt deschise și unde e primit în slavă.

Cel mai vechi monument care înfățișează Adormirea Maicii Domnului este sculptura de pe sarcofagul Sf. Engracia din Saragossa (Spania). Este datat (îndoielnic) din sec. VIII. La Dafni tema este pictată în mozaic (anul 1100). Maria înveșmîntată în maforion înstelat, cu nimb în jurul capului, este așezată pe un luxos pat mortuar. Petru e la căpătîi și cădește. Apostolii formează două grupe, în stînga și dreapta catafalcului, în cel de-al doilea plan. Sînt înfățișați doi episcopi cu omofoare albe împodobite cu cruci albastre; au capul gol. Scena este în parte ruinată: lipsesc patru apostoli și probabil și al treilea episcop. Drapați monumental, larg și în stil, apostolii au chipuri personale, expresii îndurerate, gînditoare ori uimite, și atitudini diferite. Dramatismul și solemnitatea sînt concentrate, iar emoția exprimată în chipul cel mai discret. În biserica Martorana din Palermo (sec. XII), apostolii sînt aproape la fel grupați. Cristos are capul înconjurat de nimb, dar nu este cuprins în « gloria » de lumină, care apare mai tîrziu în alte monumente. Ține sufletul Mariei și, întors către stînga, îl încredințează mîinilor a doi îngeri în zbor. Nici unul din apostoli nu are capul înconjurat de nimb, și nu vedem decît doi episcopi. În fundul scenei se văd arhitecturi.

Către 1250, a fost zugrăvită Adormirea Maicii Domnului pe pereții mînăstirii Sopoćani din Serbia. Este una din operele caracteristice ale școlii macedonene și Renașterii bizantine. În centrul peretelui și scenei vedem pe Cristos cu capul înconjurat de nimb; lumina cerească a Taborului îi cuprinde întreaga făptură. Cu mîinile acoperite de mantie, și întors la stînga, ține sufletul mamei sale sub chipul unei fetițe înfășate și cu capul nimbat. Îngeri numeroși, purtînd făclii sau cîntînd, îl înconjoară. Maria în maforion bogat este zugrăvită întinsă pe patul mortuar. Apostolii, cei 12, și cei 70 sînt pictați în colțurile de

jos şi încadrează motivul central. Vedem trei episcopi: cel dintîi, aşezat la căpătiiul Mariei, cădeşte (în locul lui Petru). Ahitecturi de palat domnesc, cu colonade, portice şi capitele sculptate, prezintă terasa pe care apar în genunchi femei îndurerate. Unele plîng, altele fac gesturi cu miinile şi jelesc. În cerul compoziţiei, vedem pe Maria în slavă. De o parte şi de alta, în corăbii de nori, sînt pictaţi apostolii, fiecare însoţit de un înger. Nicăieri poate, în arta bizantină, nu întîlnim o compoziţie mai larg tratată, mai savant ordonată şi mai plină de emoţie. Note realiste stăpînite şi acordate de discreţia şi simţul grecesc dau temei un caracter impresionant, şi prevestesc Renaşterea italiană.

În Arilje, în Serbia, compoziţia din Sopočani apare mai puţin ordonată; elementele sînt, aci, înghesuite. La Žiča, au fost zugrăviţi patru episcopi şi 12 apostoli care oficiază. Cristos, în centrul tabloului, ţine sufletul mamei sale pe braţul stîng, şi e încadrat de doi îngeri. În mînăstirea Nagoričino, pictorul a înfăţişat cortegiul de înmormîntare. Apostolii preced trupul Mariei şi unii dintre ei îl duc. Sînt zugrăviţi apostoli şi înlăuntrul gloriei lui Cristos. Lăsînd deoparte cîteva amănunte, descoperim compoziţia din Gračaniča. La Mistra, Adormirea Maicii Domnului este încadrată de teme secundare; în biserica Brontochion, de Maria luîndu-şi rămas bun de la prietenele şi însoţitoarele sale.

Evul mediu a cunoscut, în Apus, o scrisoare atribuită Sf. Ieronim. În aceasta, citită la slujba Adormirii Maicii Domnului, tradiţia privitoare la adormirea şi proslăvirea Mariei sînt declarate îndoielnice. Cruciaţii, întorşi din Siria şi Palestina, povesteau însă pretutindeni că au văzut mormîntul Mariei în valea Iosafatului. Îl împodobeau cu candele de aur.

A apărut o a doua povestire, aceasta atribuită de credincioşi lui Ioan evanghelistul sau unui ucenic al lui. Textul, foarte vechi după toate semnele, păstrat în scrieri arabe şi copte, cuprinde cîteva lucruri noi. Întîi, înduioşătoarea vestire a morţii. Un înger s-a ivit în faţa Mariei la vremea cînd aceasta împlinise 60 de ani. Avea o creangă de palmier în mînă. « Marie, mă închin ţie, i-a zis el, şi ţi-aduc o creangă de palmier culeasă din rai. Să porunceşti să fie dusă înaintea sicriului tău, trei zile după moartea ta, căci fiul tău te aşteaptă». Aflăm, în al doilea rînd, cum s-a petrecut sosirea apostolilor care erau răspîndiţi în lume. S-au simţit, ne spune textul, luaţi de o putere tainică şi duşi în odaia unde Maria, întinsă pe pat, aştepta moartea. Tîrziu, după miezul nopţii, a apărut şi Cristos însoţit de mulţimi de îngeri, mucenici, sfinţi mărturisitori şi fecioare. Cetele îngereşti cîntau, iar Cristos a zis mamei sale: « Vino, tu pe care te-am ales, vino, te voi pune pe tronul meu . . . » Iar Maria i-a răspuns: « Vin fiindcă e scris să împlinesc voinţa ta». « Şi aşa a ieşit sufletul din Maria, şi a zburat în braţele fiului său. Iar cetele fericiţilor au dus-o prin văzduh către cer cîntînd . . . » În mozaicul de la Dafni, textul a fost ilustrat în amănunte.

Un al treilea episod înfăţişează înmormîntarea Mariei, şi aşezarea trupului ei în sarcofag. Elemente secundare au fost inspirate din aceleaşi izvoare orientale. Aşa e, de pildă, sărbătoarea aşezării sau punerii brîului Mariei, înscrisă, pînă astăzi, în calendar.

În biserica domnească de la Argeş, Adormirea Maicii Domnului ocupă o zonă întreagă pe peretele de apus, şi ilustrează aproape toate episoadele. În centru, Maria e culcată pe patul de moarte. Cristos, în picioare şi cuprins în nimbul luminii « necreate», uşor întors către capul mamei sale, ţine sufletul pe braţul drept. Îngeri numeroşi, cu făclii aprinse, se văd înlăuntrul unui al doilea nimb mare de lumină,

pictat la exteriorul gloriei lui Cristos. Doi apostoli, zugrăviţi de aceeaşi parte cu el, sînt aplecaţi asupra trupului Mariei. Doi episcopi se văd la căpătîiul ei, iar un al treilea la picioare. Apostolii sînt pictaţi în colţul drept al compoziţiei, iar îngerii în colţul stîng. Apostolul Petru cădeşte. În primul plan, un arhanghel taie cu sabia mîinile lui Jefonias, căpetenia evreilor care au tulburat ceremonia înmormîntării (episod frecvent în Balcani şi în ţările române). Patru episoade împlinesc scena principală: îngerul care vesteşte moartea, şi rugăciunea Mariei (în dreapta scenei principale). Maria care-şi împarte veşmintele, şi priveghiul apostolilor (în stînga). În «cerul» compoziţiei vedem sosirea apostolilor (în stînga). În episodul vestirii e zugrăvit un interior în formă de emiciclu; un arhanghel întinde Mariei creanga de palmier. Aceasta, pe jumătate întoarsă către el, duce o mînă la piept, în semn de supunere, şi cu cealaltă îşi acoperă faţa. În scena rugăciunii vedem munţi şi copaci. Maria se roagă cu mîinile întinse. Din cer iese o mînă care o binecuvîntează. Al treilea episod ne arată pe Maria oferind o mantie unei femei care i se închină. În scena priveghiului, apostolii, tăcuţi şi trişti, stau jos într-o odaie. Unul singur e în picioare şi pare că vorbeşte celorlalţi. Apostolii sosesc, însoţiţi fiecare de un înger, purtaţi de nori ca într-o corabie. Proslăvirea e înfăţişată într-un medalion (în care e cuprinsă Maria) dus în zbor de doi îngeri. Se îndreaptă spre porţile deschise ale cerului. Adormirea din biserica Kahrié-Djami din Constantinopol (primii ani ai sec. XIV) se apropie de compoziţia din biserica domnească de la Argeş, însă nu vedem episoadele secundare; nu apare nici scena tăierii mîinilor lui Jefonias.

În biserica Peribleptos de la Mistra sîntem mai aproape de pictura de la Argeş. A fost zugrăvită sosirea apostolilor şi proslăvirea. La Bačkovo, în Bulgaria, nu s-a pictat decît scena centrală (Maria pe catafalc şi slujba). Portretele a doi melozi, care ţin rotuli cu inscripţii, ne fac să ne gîndim la înrîurirea cîntărilor bisericeşti. În mînăstirea Dobrovăţ, picturile murale au fost executate la începutul sec. XVI, şi la o dată posterioară, mai greu de precizat. Adormirea Maicii Domnului datează, socotim, din prima perioadă. Cuprinde un element extrem de interesant şi neîntîlnit de noi, pînă acum, într-altă parte. Aci oficiază într-adevăr, îngerii, şi nu apostolii. Pictorul s-a inspirat din Ioan Damaschinul şi a urmat de aproape textul: «La Gethsemani, îngerii au cîntat şi au dănţuit trei zile de-a rîndul». La slujba înmormîntării oficiază îngerii şi apostolii, dar timp de trei zile cei dintîi sînt singuri la mormîntul Mariei. Cristos ţine (la Dobrovăţ) sufletul pe braţul drept.

În erminia lui Dionisie de la Athos, Adormirea Maicii Domnului este descrisă astfel: «O casă. În mijloc sfînta fecioară moartă, culcată pe un pat, făclii mari şi lumînări aprinse în jurul ei. În faţa patului, un evreu ale cărui mîini tăiate sînt lipite de pat şi, lîngă el, un înger cu sabia ridicată. La picioarele fecioarei Maria, Sf. Petru cădeşte. La căpătîiul ei, Sf. Paul şi Ioan Evanghelistul, care o sărută. Jur împrejur, ceilalţi apostoli şi episcopi, Dionisie Areopagitul, Ierotei şi Timotei cu evanghelia în mînă. Femei plîngînd. La partea superioară. Cristos ţine în braţe «sufletul» Sf. Fecioare, înveşmîntat în alb. Lumină multă şi mulţi îngeri. În văzduh se văd cei 12 apostoli călătorind pe nori. Pe acoperişul casei din dreapta, Ioan Damaschinul ţine un pergament desfăşurat cu cuvintele: «Cuvine-se să fii primită, din viaţă, în cer, cerească fecioară, altar dumnezeiesc . . .». În stînga, Cosma Melodul ţine şi el un pergament pe care citim: «Te înfăţişezi asemenea unei femei muritoare, dar apostolii cei străluciţi te văd cum eşti în adevăr, maica lui Dumnezeu, cea fără pată».

Erminia descrie în patru rînduri punerea în mormînt și, într-un text tot așa de concis, proslăvirea. Rezumă și concentrează picturi datorite meșterilor « cretani ». Izvoarele au secat cu vremea și manualul a ajutat și grăbit « bizantinizarea » temei.

«Minunile» și parabolele lui Isus

Decorul pictat al naosului ilustrează, în principiu, viața lui Cristos, învățătura, « minunile », patimile și învierea sa. Nașterea, moartea pe cruce și învierea sînt temele în jurul cărora se grupează istoria evanghelică. Considerații de ordin exegetic, și nevoi de ordin practic, au introdus criterii de selecție, gradare și grupare. La origine, pictorii erau îndatorați și se străduiau să înfățișeze întreaga istorie evanghelică. Suprafața disponibilă nu îngăduia însă aceasta decît într-o măsură relativă. Au intervenit exegeții, care au așezat în locul dintîi patimile. Nicolae Cabasilas, liturgist al sec. XIV, reia o idee mai veche și lămurește că patimile lui Cristos au o însemnătate cu mult mai mare decît minunile. Minunile, zice acesta, sînt numai demonstrații și dovezi. Patimile ajung astfel să formeze seria principală; iar minunile, grupul secundar de teme. Curînd, a intervenit un nou factor, și anume înrîurirea liturghiilor. Temele au fost alese și rînduite în pictura murală și în miniaturi, în cea dintîi cu deosebire, în relație strînsă cu riturile (ceremoniile), rugăciunile și cîntările. Așa s-au organizat praznicele, de care ne-am ocupat pînă acum. « Minunile » și învățătura lui Cristos (parabolele) au trecut în rîndul al doilea. Au fost alese și înfățișate acelea ce au părut mai direct legate de praznice sau mai semnificative. Numărul lor nu putea fi prea mare, fiindcă cuprinsul naosului trebuia să fie împlinit cu o a treia serie de imagini, portretele sfinților mucenici, expres amintite în definiția bisericii. S-a explicat că ilustrația patimilor lui Cristos a luat naștere și a evoluat în relație cu două izvoare: teologia grecească și cultul sfintelor locuri din Palestina. Cea dintîi arăta că moartea lui Cristos a « îndumnezeit » firea omenească; iar cultul sfintelor locuri din Palestina a hotărît viața omenească a lui Cristos și suferințele lui. Cele ce se leagă de copilăria lui Cristos, au drept centru pe Maria, în care s-a întrupat Cristos. În Capadocia s-a organizat și a evoluat un al doilea tip iconografic, caracterizat prin importanța dată episoadelor inspirate din apocrife și prin trunchierea ciclului evanghelic. În iconografia bizantină au fost alese, la început, șapte praznice, apoi zece și mai tîrziu douăsprezece. În sec. XII au fost hotărîte optsprezece praznice. Descoperim prin urmare ordine și criterii. Este mai greu de aflat criteriul de selecție al parabolelor și minunilor și acela al organizărilor.

La Mistra, minunile sînt așezate în rîndul al doilea, în absidele laterale ale naosului, laolaltă cu istoria Mariei și a mucenicilor Dimitrie, Cosma și Damian. În bisericile cu cinci cupole, la San Marco din Veneția, de pildă, praznicele, patimile și învierea sînt pictate pe trei din bolțile semicilindrice pe care se sprijină cupola centrală. Minunile ocupă cea de-a patra și cupolele secundare (unde sînt vecine cu istoria Mariei). Întîlnim și diferențieri importante. În sec. XI patimile lui Cristos sînt zugrăvite uneori în nartex. Tradiția s-a hotărît însă în sec. XIV: praznicele pe bolți, la partea superioară a pereților. Urmează, de sus în jos, patimile și minunile. La Protaton (Athos), în primii ani ai sec. XIV, praznicele sînt în centrul naosului, patimile în transeptul bazilicii; iar minunile, în paraclisele din colțuri. În bisericile mari sîrbești, la Nago-

ricino, Gračanica, Matejo, ne intimpină, dimpotrivă, o altă ordine: praznicele, invățătura și minunile, invierea și patimile.

În erminia lui Dionisie din Furna, aflăm ordinea următoare între praznice, și anume după chemarea primilor apostoli (Petru, Andrei, Ioan, Iacov) urmează minunea de la Cana, cînd Cristos ar fi prefăcut apa in vin. Este urmată de convorbirea dintre Cristos și Nicodim și cu samarineanca la fîntînă. Vindecarea fiului unui centurion roman precede scena lui Cristos printre învățații templului. Iar aceasta e urmată de vindecarea unui « îndrăcit » în sinagogă, vindecarea leproșilor, a slujitorului centurionului, și de o serie întreagă de minuni: învierea fiului văduvei, vindecarea soacrei lui Petru, potolirea furtunii, scoaterea dracilor și trimiterea lor în porci, vindecarea paraliticului, a Hemoroisei; a fetei lui Iair și a surdomutului. O serie bogată: « mîna uscată, orbul din naștere, paraliticul de la Viteza, înmulțirea pîinilor » etc. precede « schimbare la față, » urmată de minunile săvîrșite înainte de intrarea in Ierusalim, « învierea lui Lazăr » fiind cea din urmă. Se vede astfel că erminia a urmat textul evangheliarului liturgic.

În Transilvania, temele din vechiul testament sînt numeroase și ocupă mare parte din suprafețele de pictat ale naosului și pronaosului, laolaltă cu scene din patimi. Rămîne puțin loc pentru minuni. Aceasta în pictura murală a bisericilor de lemn, care reproduc, in principiu, o tradiție. În bisericile de « piatră », minunile apar și mai rar. În majoritatea monumentelor nu e înfățișată nici una. Începînd din a doua jumătate a sec. XVI, cu deosebire în sec. XVII—XVIII, picturile murale din sud-vestul, sudul și sud-estul Transilvaniei reproduc ordinea iconografică a bisericilor din Țara Românească sau pe cea urmată în monumente apusene ale Italiei meridionale. Subiecte legate de viața regilor canonizați de biserica romană catolică ocupă loc în naos și pronaos, și exclud minunile.

În Țara Românească, pictorii ilustrează praznicele, sau minunile și patimile. Ansamblul cel mai important, cel din biserica domnească din Argeș, e format din minuni și patimi. Descoperim însă o ordine turburată. Aceasta datorită, în mare parte, amestecului de picturi originale (executate în sec. XIV) cu picturi din secolele următoare și cu zugrăveli restaurate. Vedem scene din copilăria lui Cristos, inspirate din protoevanghelia lui Iacov, și teme pictate de două ori, așa cum este rugăciunea pe muntele Măslinilor. Din evanghelii, după călătoria la Bethleem, recensămîntul lui Quirinus, intîmpinarea Domnului, magii, fuga în Egipt, botezul, nunta din Cana, gonirea negustorilor din templu, femeia păcătoasă, fiica lui Iair, Hemoroisa, inmulțirea pîinilor și un număr de parabole. Ordinea amintește, în parte, erminia de la Athos și o altă călăuză. Minunile sînt în număr mic și sînt mai ales în absida principală (legate de jertfa lui Cristos). La Snagov vedem vindecarea orbului, pescuirea minunată, vindecarea soacrei lui Petru și două alte scene mai greu de identificat. În biserica cea mare a mînăstirii Cozia apar 11 minuni, în ordinea din erminie. În paraclisul Coziei și în biserica domnească de la Tîrgoviște au fost ilustrate minunile, « figuri » ale jertfei legate de înviere.

În Moldova, întîlnim două sisteme iconografice. În cel dintîi, reprezentat prin biserica Sf. Nicolae din Dorohoi (decorată in 1495), minunile lipsesc. Medalioane de sfinți mucenici se văd la partea superioară a pereților, deasupra frizei patimilor. Sub aceasta din urmă sînt zugrăvite portretele de sfinți militari, și ctitori. În cel de al doilea sistem, minunile ori praznicele împodobesc zona superioară a pereților naosului, iar patimile zona următoare (exemple: Bălinești, Pătrăuți, Sf. Ilie,

Sf. Paraschiva din Roman, Neamțu și Sucevița; și în sec. XVII, Dragomirna, Hlincea, Cetățuia și Golia).

Frizele moldovenești din sec. XV și de la începutul celui următor au arhitecturi drept fond: ziduri de apărare, porți monumentale și «edicule». Meșterii se pricep să organizeze suprafețele și să folosească elementele compoziției. Personajele sînt puțin numeroase și pictate în așa fel ca să apară limpede construcția trupurilor, chipurile și draperiile. În biserica din Popăuți, munții și arhitecturile se inalță pînă la limita superioară a compoziției și tind să suprime fondurile neutre. Deosebim astfel preocupări picturale păgubitoare, căutări de efect și virtuozitate. Tema nu mai are limpezime și solemnitate. În mînăstirea Humorului apar, pentru prima dată, arhitecturi complicate și amănunte neînțelese. Din distanță în distanță sînt pictați copaci. Personajele se înmulțesc: unele se agită prea mult, iar altele rămîn țeapene.

Interesantă alegerea minunilor și parabolelor. În Transilvania, la Streiu, unde se păstrează unul din cele mai vechi decoruri pictate, absida principală singură îngăduie observări de amănunt. În naos și pronaos, în afară de judecata din urmă și cîteva portrete de sfinte și sfinți, nu putem deosebi compoziții clare. La Sîntă-Mărie-Orlea nu aflăm nici parabole ilustrate, nici minuni. Am arătat, în altă parte, particularitățile decorului pictat al acestui monument, care explică multe lucruri. În mînăstirea Prislopului, la Crișcior, Streiu-Sîn-Giorgiu, Ribița, Densuș, Cinciș, Ostrovul Mare, lucrurile se petrec la fel. Temele liturgice, praznicele ori subiectele legate de ordinea penticostarului exclud, alături de evangheliile apocrife, parabolele și minunile. La Leșnic, monument numărat printre cele mai vechi ale Transilvaniei de miazăzi-apus (restaurat parțial în anul 1768), minunile sînt pictate în zona superioară a naosului, la miazăzi. Ruinate, nu oferă posibilități de studiu în amănunte. În biserica din Făgăraș, înălțată în 1698 de domnitorul Constantin Brâncoveanu al Țării Românești, distingem în naos două minuni. Au fost zugrăvite în primul registru, la miazăzi, deasupra patimilor. La vremea cînd le-am cercetat, nu se distingeau bine. La Tălmăcel, vindecarea orbului se vede pe marele arc de la apus (în naos), încadrată de gonirea negustorilor din templu și de nunta din Cana.

În Transilvania e vorba de ilustrarea liturgică inspirată din penticostar. Din acesta au fost alese minunile, așa cum învață și erminia de la Athos. La Rășinari, la fel, minunile sînt pe zona superioară a pereților naosului. Urmează patimilor.

În Țara Românească, în biserica Sf. Nicolae domnesc de la Argeș, în naos, predica de pe munte și înmulțirea pîinilor sînt zugrăvite într-o friză compusă din cinci episoade (peretele de miazănoapte, în prima zonă). La miazăzi, în zona doua, o scenă de vindecare e încadrată de patimi. Pictorii au urmat ordinea liturgică. O parabolă, bogătașul care-și construia hambarul, e la miazănoapte, în zona a treia a naosului. Pe latura de miazăzi a arcadei, care se sprijină pe stîlpul nord-vest, vindecarea unor îndrăciți și parabola neghinei au fost pictate, ca și temele precedente, în sec. XIV.

Decorul monumentului este compus din scene originale, scene restaurate și teme repictate în sec. XIX. Din pricina aceasta, ordinea iconografică apare complicată și tulburată. Nu e greu de deosebit însă că biserica domnească de la Argeș, unul din cele mai importante ansambluri picturale ale țării, ideea călăuzitoare a fost inspirată din evangheliile patimilor și penticostar.

Hemoroisa arată (la Argeș) arhitecturi și munți în fundul zării. Persoane numeroase: apostoli în stînga, evrei în dreapta, înconjoară

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, frescă, sec. XII (Le Liget, Franța). (F)

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu, frescă, sec. XII (Le Liget, Franța). (F)







ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu, mozaic, sec. XII (Dafni, Grecia). (M)

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, mozaic, sec. XIV (Kahrie-Giami, Constantinopol).




IC
XC



ADORMIREA MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XIII (Sopočani, Iugoslavia). (M)

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu (Sopočani).

→

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș). (CMI)

ADORMIREA MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XIV (Sf. Petru și Pavel, Tirnovo, Bulgaria).

ISUS DORMIND, ADORMIREA MAICII DOMNULUI, PRINCIPELE MARCU CTITOR, pictură murală, sec. XVI (bolnița Coziei). (IDS)



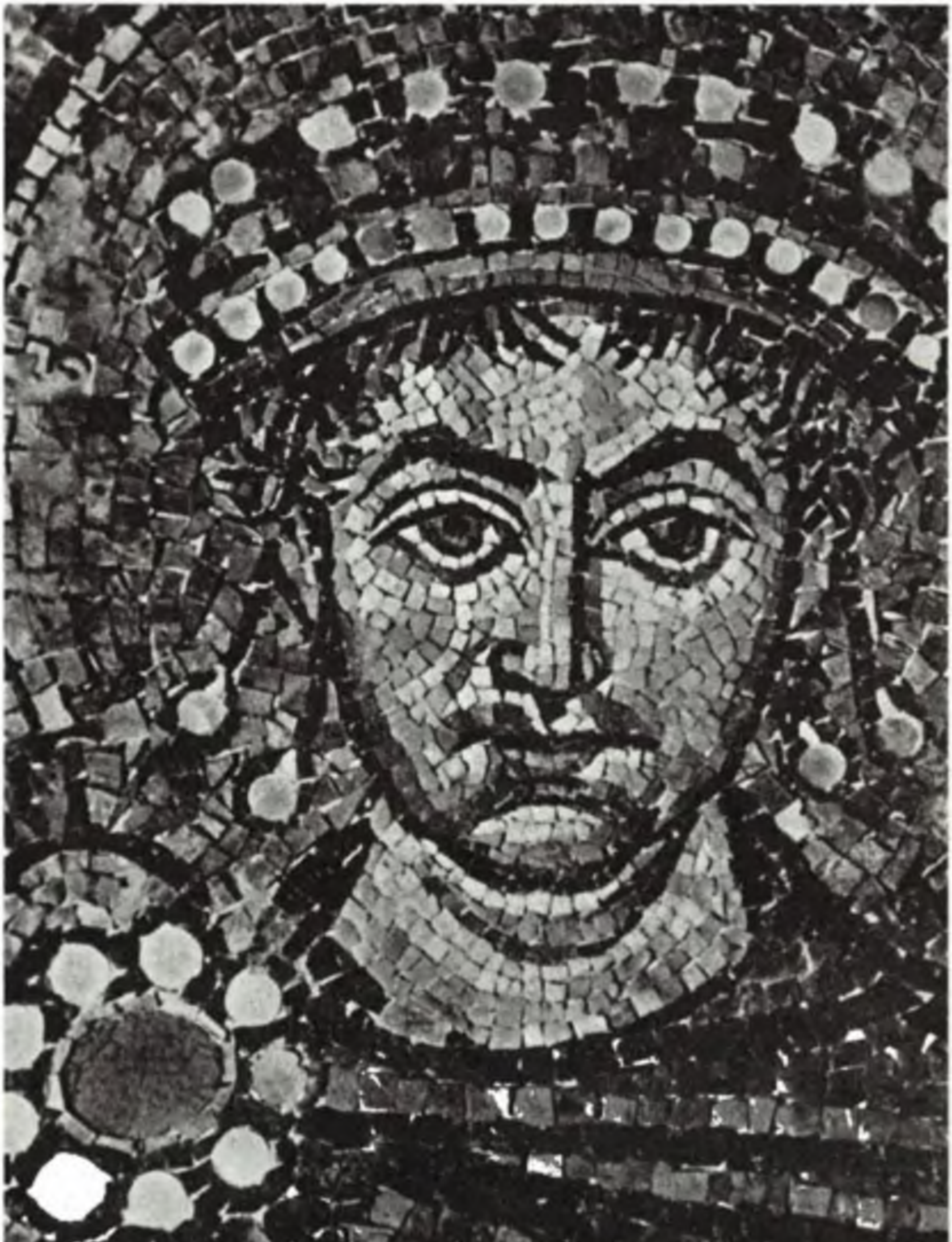




ADORMIREA MAICII DOMNULUI, detaliu din triptic, tempera pe lemn, 1555 (Agîrbici).



Portretul împăratului Justinian (527—565). Mozaic, sec. VI (San Vitale, Ravenna, Italia).













SEBASTOCRATORUL CALOIAN, pictură murală, sec. XIII (Boiana, Bulgaria)

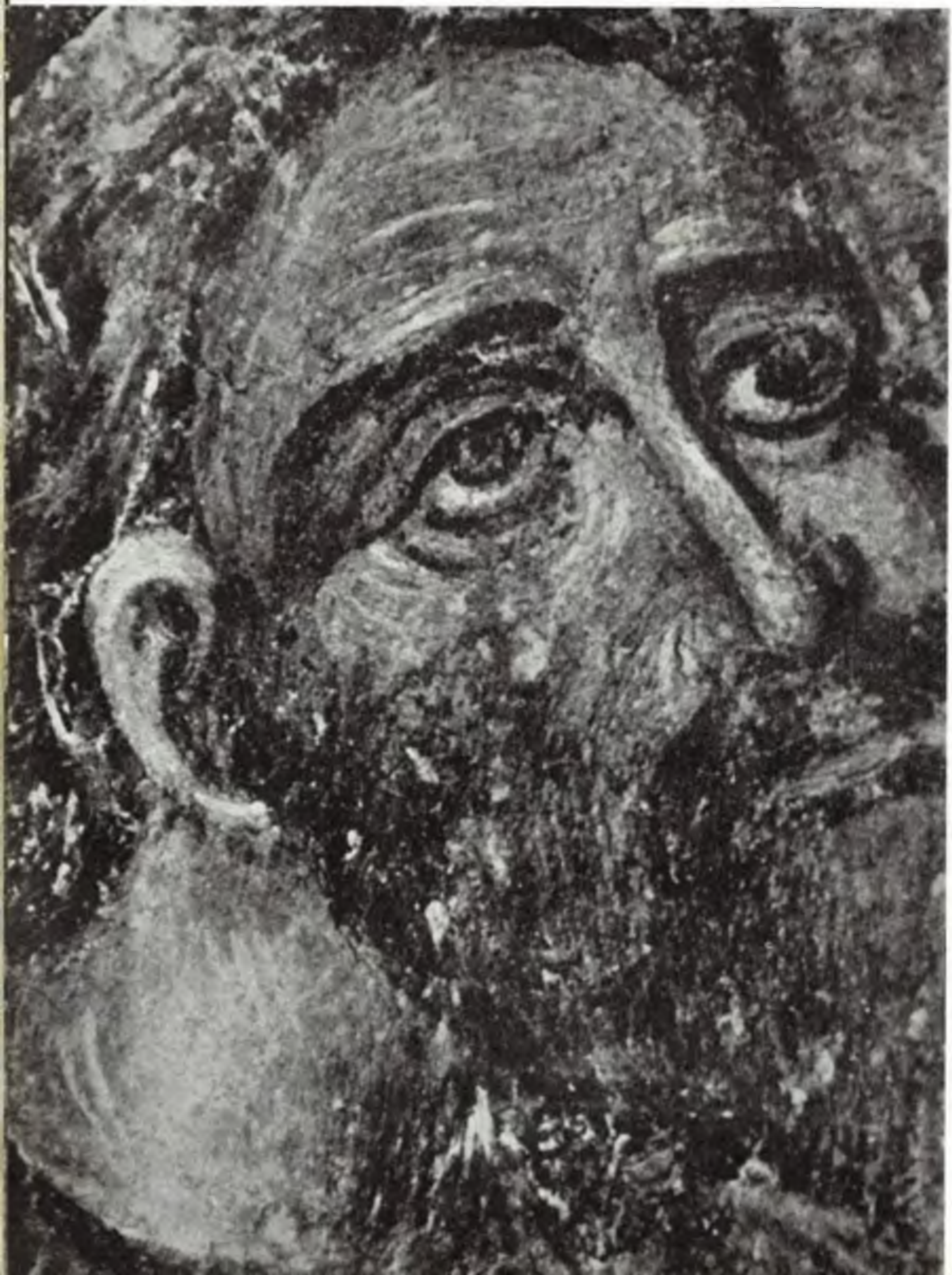
SEBASTOCRATORIȚA DESSISLAVA, pictură murală, sec. XIII (Boiana, Bulgaria).

ÎMPĂRĂTEASA IRINA, pictură murală, sec. XIII (Boiana, Bulgaria).

JUPAN BÎLEA, pictură murală, sec. XIV (Criscior). (IDS)

MAGISTER PAULUS, portret mural, 1415 (Dîrjiu). (IDS)

PORTRETUL CTITORULUI, detaliu, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).



CTITORUL ÎNGENUNCHIAT LA PICIOARELE LUI ISUS, pictură murală, sec. XIV (biserica domnească, Argeș).



RUXANDRA ȘI STANA, fiicele lui Neagoe Basarab și ale Despinei, de pe icoana Sf. Simion și Sava (1522). (Schitul Ostrov. Muzeul de artă al Republicii)

ȘTEFAN CEL MARE, pictură murală, sec. XVI (Dobrovăț). (IDS)







RUXANDRA, fiica lui Neagoe Basarab, detaliu, pictură murală, sec. XVI (biserica episcopală, Argeș. Muzeul de artă al Republicii).
LOGOFĂTUL TĂUTU, detaliu, pictură murală, sec. XV (Bălinești).







SPĂTARUL MOGOȘ, portret mural, sec. XVI (biserica cimitirului din Stanesti).

JUPÎNIȚA VILAIA ȘI FIICA EI, pictură murală, sec. XVI (biserica cimitirului din Stănești).

LUCA ARBORE ȘI FAMILIA SA, pictură murală, sec. XVI (biserica Arbore).







PETRU RAREȘ ȘI FAMILIA SA, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței).


Ο Ω Ν

MARIA, DOAMNA LUI IEREMIA MOVILĂ, pictură murală, sec. XVI/XVII (Sucevița). (IDS)

RADU BUZESCU, MARE SPĂTAR, ȘI SOȚIA SA ANA, pictură murală, sec. XVI (Căluiu).




РАДꙋ ВЕЛКИ
СПАТАРЬ





JUPAN STROE, pictura murala, sec. XVI (bolnița Coziei).

MATEI BASARAB, pictură murală, sec. XVII (Cornetu).

CONSTANTIN BRÎNCOVEANU ȘI FIII SĂI, pictura murala, sec. XVII (Surpatele). (IDS)

CONSTANTIN BRINCOVEANU, detaliu, pictură murală, sec. XVII (Hurezi).





MARIA, DOAMNA LUI CONSTANTIN BRÎNCOVEANU, cu fiicele, pictură murală, sec. XVII (Surpatele).

PORTRETELE CANTACUZINILOR, pictură murală, sec. XVII (Hurezi).







PORTRETELE FIICELOR LUI CONSTANTIN BRÎNCOVEANU, pictură murală, sec. XVII (Hurezi).

BANUL BARBU CRAIOVESCU, detaliu, icoană, sec. XVI/XVIII (bolnița Bistriței, Muzeul de artă al Republicii).





ARHIMANDRITUL IOAN, portret mural, sec. XVIII (Hurezi).



pe Cristos. Acesta se întoarce și vorbește femeii bolnave, îngenuncheate în colțul din stînga, cu o mînă pe poalele mantiei lui Cristos. În scena vindecării fiicei lui Iair, Cristos e în colțul din stînga. Mai marele sinagogii, îngenuncheat în fața lui, îl roagă să-i vie în casă, fiindcă fiica sa e pe moarte. În dreapta, o vedem moartă pe un pat, învelită cu o pînză albă. Au fost figurați mai mulți apostoli. Nu ni se arată deci momentul cînd Cristos a intrat în casă, fiindcă cu el nu se găseau aci, ne spune evanghelia, decît apostolii Petru, Iacov și Ioan; apoi tatăl și mama copilului. Nu vedem nici clipa cînd Cristos deșteaptă fata.

Înmulțirea pîinilor este pictată într-o friză mare. Datează din sec. XIV și este bine păstrată. Într-un prim episod, în colțul de nord-vest, în fund, se văd arhitecturi și un munte. Cristos, așezat în dreapta, înalță pe miinile sale acoperite de mantie, cinci pîini rotunde puse una peste alta. Două personaje fără nimb, probabil apostoli, sînt în fața lui, cu brațele întinse și mîinile acoperite de poalele togelor. Cristos înalță capul către cer și se roagă. O rază se coboară din văzduh deasupra lui. Pe pămînt sînt două coșuri cu pîini. La dreapta, într-o a doua scenă, Cristos împarte pîinea, ajutat de doi apostoli. Mulțimea stă pe jos și așteaptă în tăcere. Din fund și dindărătul creștetului de munte, o femeie privește ceea ce se întîmplă. Al treilea episod arată doi apostoli care duc pîine și o împart unui grup de persoane. Cel de-al patrulea episod ne arată pe Cristos stînd jos în fața a două panere cu pîine. În mîna stîngă ține sulul legii. Cu dreapta subliniază cuvintele pe care le spune persoanelor, pictate în picioare și înclinate în fața lui. Îndărătul muntelui, se vede, și aci, capul și bustul unui bătrîn. În ultima scenă, femei, bărbați și doi copii întind mîinile către bătrînul apostol care se pregătește să le împartă pîinea adusă într-un coș. În al doilea plan, un alt apostol bătrîn, cu coșul plin pe umărul stîng, e tras de mantie de un copil care cere.

Înmulțirea pîinilor a fost ilustrată, cu mult mai multe amănunte, în frizele-miniaturi ale manuscriselor evanghelice Parisinus 510, Parisinus 115 și Laurentianus VI, 23. Cu vremea, exigențele monumentelor au adus concentrarea și rezumarea episoadelor. Scena din biserica domnească de la Argeș se apropie mult, și pare a fi avut drept model pictura în mozaic de la Kahrié-Djami din Constantinopol. În amîndouă monumentele, izvoarele au fost textul evanghelistului Matei și miniaturile evangheliei Laurentianus VI, 23. În tetraevanghelia aflată în Biblioteca Națională din Paris (Codex grecesc nr. 54) și în tetraevanghelia mînăstirii Iviron (Athos), nr. 5, se văd pictate mai puține personaje, iar acestea sînt așezate în adîncime pe mai multe planuri. Decorurile murale sîrbești din Manassia și Calinic amintesc și ele compoziția din Kahrié-Djami și biserica domnească de la Argeș.

În Moldova, parabola fiului risipitor a fost zugrăvită la Humor, Arbore și Sf. Gheorghe din Suceava, pe zidul exterior de miazăzi (sec. XVI). La Voroneț, parabola aceasta apare pe zidul de miazănoapte, la stînga ușii de intrare. La Humor și Sf. Gheorghe din Suceava, tema este larg dezvoltată. În friză, deosebim patru scene: Cristos primind în brațe pe fiul risipitor, care i se închină umilit, Cristos ducîndu-l în casă, unde doi îngeri vin înaintea lor; jertfa vițelului, banchetul, muzicanții și hora bucuriei; Cristos, un al doilea personaj și un pustnic. Tema are drept izvor textul lui Luca (*15*, 11—32). Pictorul a ilustrat însă o interpretare sau o ticluire, deoarece părintele fiului risipitor este aci Cristos însuși, iar fiul risipitor înfățișează pe cei ce se căiesc și cer iertare pentru păcatele lor.

Parabola fiului risipitor devine o « figură » a răscumpărării și ca atare, e legată de judecata din urmă. La Sf. Gheorghe din Suceava, pe zidul de miazăzi (la exterior), parabola cuprinde o primă scenă în care e înfățișat Cristos la masă, cu o altă persoană: în dreapta vedem un cal alb și pe fiul risipitor care se pregătește să plece. Într-o a doua scenă, acesta din urmă rătăcește singur în munți. În al treilea tablou e zugrăvită întoarcerea și întîlnirea cu tatăl, figurat de Cristos. Al patrulea, ne arată banchetul, muzicanții și hora. Într-o ultimă scenă, Cristos vorbește cu un pustnic. Un zid, asemenea incintelor mînăstirești din nordul Moldovei, încadrează ilustrația. Fondul scenelor e albastru verde. Spațiul este larg tratat, iar personajele sînt corect desenate.

Vindecarea soacrei lui Petru este zugrăvită la Sf. Ilie din Suceava, la miazănoapte, în naos, între înviere și alungarea negustorilor din templu (potrivit ordinei din penticostar).

În biserica episcopală de la Roman (decorul original a fost executat în mijlocul sec. XVI) cele două zone superioare ale naosului ne arată minunile: vindecarea slăbănogului, Hemoroisa, smochinul blestemat, pescuirea minunată, înmulțirea pîinilor, nunta din Cana, samarineanca. Zona inferioară e ocupată de patimi. În biserica cea mare a mînăstirii Neamțului, la apus, pe pereții camerei mormintelor, sînt pictate nunta din Cana, Hemoroisa și slăbănogul, încadrate de patimi, potrivit ordinei liturgice. Aflăm același lucru în biserica Goliei la Iași și la Cetățuia (în a doua jumătate a sec. XVII). De asemenea, la Dragomirna, unde, în 1609, s-a urmat ordinea evanghelică: s-au zugrăvit minunile, la locul lor, în cursul vieții și faptelor lui Cristos.

Sfinții mucenici

Tema este tratată, pe larg și în amănunte, în cele cîteva vieți de sfinți, originale, pe care le posedăm; în operele metafraștilor, minee, sinaxare și cărțile de cuvînt. Avem, în al treilea rînd, prețioase lămuriri și povestiri, datorite predicatorilor și imnografilor. Sînt ilustrate, cu o rară bogăție de amănunte și în ordine, pe pereții monumentelor din țările române.

În naos, în legătură cu definiția bisericii, ne întîmpină în monumentele bizantine, orientale, balcanice, rusești și românești, un număr de portrete de mucenici; sfinți reprezentativi ale diferitelor categorii: militari, « doctori fără de arginți », mărturisitori și pustnici. În majoritatea cazurilor, sfinții Gheorghe, Dimitrie, Teodor, Tiron și Teodor Stratilat, alături de alți sfinți militari; Cosma și Damian, reprezentanți ai sfinților « anargyri » (doctori fără de arginți) ca Maxim Mărturisitorul, Antonie cel Mare și Pahomie, sfinți pustnici. Numărul crește în relație cu suprafața pe care o oferă monumentul (de fapt, ultima zonă a naosului). Sfinți de însemnătate și renume național ori regional iau des loc printre aceștia și subliniază particularitățile iconografice ale diferitelor țări și epoci istorice.

Tradiția prezintă un mic număr de puncte de sprijin. Portretele de importanță și valoare istorică sînt extrem de rare. Pictorii, în al doilea rînd, de multă vreme obișnuiți să nu recurgă și mai ales să nu întîrzie în cercetarea izvoarelor, s-au mulțumit sau au fost nevoiți să se reducă la copierea unor modele, copii ale altor copii de portrete avînd drept temei lucrările restaurate de la Athos. S-au călăuzit mai ales de erminia lui Dionisie din Furna. Indicațiile privitoare la cei 70 de apostoli, sînt sumare și cu neputință de folosit; de același gen

sînt și lămuririle referitoare la sfinții episcopi și sfinții diaconi. Acelea, în relație directă cu subiectul de care ne ocupăm, nu sînt mai interesante. Citām textual:

« *Sfinții mucenici și caracterele figurii lor*
Sf. Gheorghe: tînăr, imberb
Sf. Dumitru: tînăr și cu mustăți
Sf. Procopie: tînăr imberb
Sf. Teodor ofițerul (Stratilat): tînăr, părul în cîrlionți, barba „jonciformă" (ca papura)...
....
Sf. Mercurie: tînăr, barba mijește
Sf. Artemie, asemenea lui Cristos
Sf. Nichita: la fel
Sf. Mina, egiptean: bătrîn, barba rotundă
Sfinții doctori fără de arginți
....
Cei din Roma, Cosma și Damian: tineri, barba ascuțită
Cei din Asia Mică: tineri și imberbi».
....

Nici un fel de date despre costum; nimic asupra peisajului în care să fie încadrați. Nici o indicație asupra caracterului figurii, frunții, nasului, ochilor etc.

Există totuși mijloace de informație, icoane, care nu trebuie ocolite, prezentînd avantajul de a ne pune, de multe ori, în fața unor opere de valoare artistică reală. Este nevoie, însă, să ne întoarcem în timp și să cercetăm portretele sfinților mucenici din monumentele paleocreștine, bizantine și orientale. Vom descoperi lucruri extrem de interesante.

Ioan Gură de Aur este înfățișat în veșmînt episcopal, la Constantinopol, în Sf. Sofia. Portretul lui, în mozaic, datează din sec. X. Chipul prelung, cu fruntea înaltă, obrajii supți, ochii mari, nasul puternic, bărbia rotunjită și expresia ascetică, dovedesc observație. Reproduce portrete mai vechi. După mai bine de cinci secole, și din copie în copie, caracterul originalului s-a alterat, în chip firesc. A rămas totuși caracteristic și plin de viață. Îl regăsim pe frontispiciile predicelor lui, alături de împăratul Nichifor Botaniatul, în manuscrisul Coislin 79, aflat în Biblioteca Națională din Paris. Miniatura datează din a doua jumătate a sec. XI. Diferă de mozaicul din Sf. Sofia prin note de amănunt. Tăietura chipului, fruntea, poziția ochilor, nasul și bărbia sînt aceleași în amîndouă portretele; de asemenea, expresia. Vasile cel Mare este pictat pe zidul absidei principale, la Ohrida, în catedrala Sf. Sofia (sec. XI). Are o fizionomie caracteristică de oriental, cu nasul curmat la legătura cu fruntea, ochii adînciți și apropiați, obrajii supți, chipul prelung, urechile mari și privirea lăuntrică. Îl regăsim în Capela Palatină din Palermo.

Apostolul Petru a fost zugrăvit (în mozaic) la începutul sec. VI, în biserica Santi Cosma e Damiano, la Roma. Reproduce un portret tradițional sau este inspirat dintr-unul asemenea; plin de viață și de mișcare. La Roma, și într-o epocă atît de veche, chipul greu putea fi inventat. Îl revedem, mai stilizat, în Capela Palatină la Palermo. Paul trăiește viu într-un portret puternic, datat din primii ani ai sec. VI, la Santi Cosma e Damiano, în Roma: și, într-altul, în biserica San Teodoro (din aceeași vreme și același oraș). Scund de statură, cu ochi mari, umerii obrajilor pronunțați și barba ascuțită, care accentuează lungimea chipului, păstrează în mod evident trăsături datorite unui

canon portretistic al meșterilor vremii. Un observator nu poate trece cu vederea însă însușirile esențiale care trimit înapoi în vremi la un original. Un meșter de seamă s-a inspirat din aceleași izvoare și a zugrăvit pe Sf. Paul în Capela Palatină, aproape cinci sute de ani mai tîrziu, la Palermo. Stilizarea accentuată nu a izbutit să răpească chipului notele din portretul cel vechi de la Roma.

Apostolul Andrei e zugrăvit in Santa Maria Antica, la Roma. Portretul datează din primii ani ai sec. VIII. Distingem grija de a păstra esențialul unui model. Apostolul Iacov («al lui Alfeu») se vede, la rîndul lui, în baptisterul din Parma. Costumul, figura și caracterul figurii s-au transmis de-a lungul veacurilor. Nu au fost, de bună seamă, inventate în veacul al XI-lea, de cînd datează fresca din Parma, ci ne apropie de portrete mai vechi. Sf. Dumitru are un portret (sec. VI) în bazilica din Salonic, care îi poartă numele. Costumul este evident istoric iar chipul nu putea fi plăsmuit din imaginație, la Salonic, orașul al cărui protector a fost. Într-o vreme relativ apropiată de vremea cînd a trăit, nu s-ar fi îngăduit aceasta.

Cosma și Damian au și ei portrete frumoase în bazilicile Romei.

Nu putem numi toate izvoarele. Pereții bisericilor bizantine și orientale, din răsărit și apus, păstrează chipuri interesante, zugrăvite în veacurile IV, V și VI și, mai tîrziu, pînă în veacurile XI, XII și XIII. Un studiu comparativ ar putea strînge laolaltă și compara portretele apostolilor și sfinților din diferitele biserici și manuscrise vechi cu miniaturi. Rînduite cronologic și examinate cu atenție, îngăduie observări utile. Trecerea vremii, înrîurirea epocii, spiritul artistului și condițiile decorului (material, lumină, distanță și locul în ansamblu) atenuează note multiple; întăresc trăsături secundare și adaugă altele noi. Un număr de însușiri, cele esențiale, sînt însă respectate și constituie «canonul». Cu nesfîrșit folos se poate și trebuie să ne întoarcem, în vremi, pentru a afla portrete semnificative. Vom descoperi, în acest fel, costumul și atributele cele mai apropiate de adevăr. Artistul nu va fi nevoit să inventeze și nici să repete greșeli împrumutate dintr-o pictură recentă. Numim recente, picturile posterioare veacului al XV-lea sau chiar al XIV-lea, de cînd, din pricini multiple, s-au introdus inovații numeroase în această materie. Cu privire la adevărul chipurilor e nevoie, socotim, să subliniem un fapt important.

Portretele, în principiu și în toate epocile, au avut ca punct de pornire modelul: personajul pe care au vrut să-l zugrăvească. Din cele mai vechi vremuri, în Orient, începînd din arta egipteană, ne întîmpină însă o tendință tulburătoare. Pictura nu e menită să reproducă chipul și trăsăturile personajului așa cum se prezintă ochilor. Destinat fiind să veșnicească ceea ce piere și să hotărască ce e mai viu și mai frumos, portretul hotărăște cele cîteva trăsături esențiale care se modifică puțin cu vîrsta și care reproduc, pînă tîrziu în viață, ceea ce se numește caracterul: ovalul feței, planul frunții, inserția ochilor, tăietura gurii, bărbia și umerii obrajilor. Acestui temei organizat, pictorul adaugă notele secundare care împlinesc înfățișarea personajului, sau au compus-o, la vîrsta socotită de plină vigoare (40 de ani pentru bărbați; 25—30 de ani pentru femei). Trăsăturile de temei sînt cele durabile; iar cele de la această din urmă vîrstă sînt cele care vădesc energia maximă. Cu acest chip vrea să apară, fiecare, în fața lumii și a veșniciei. Pe acesta se străduiește să-l realizeze pictorul.

Din arta egipteană, principiul «iconografic» a trecut în arta bizantină și orientală. În acest spirit, și anume pentru a-l satisface, au fost pictate portretele sfinților. Formează cea dintîi pricină de alterare a

chipului istoric. Intervine, în al doilea rînd, înrîurirea firească a vremii și a copiilor după copii, care tocesc lucrurile esențiale și întunecă pe cele secundare. Comparația și studiul ne ajută însă să distingem, de-a lungul istoriei, un număr mai mic ori mai mare de caractere constante. Intorcîndu-se în timp și studiind portretele interesante, meșterul e în măsură să evite erorile de costum, alterările cadrelor arhitectonice și ale peisajului.

Cea dintîi pricină a depărtării de adevăr, în zugrăvirea portretelor, este «idealizarea». Cunoaștem o a doua pricină. «Ședințele» de poză pe care se întemeiază portretele, în epoca modernă și astăzi, nu erau la îndemîna pictorilor în evul mediu. Ideea de a fixa pe scaun modelul, personajul care trebuia zugrăvit, nu pare a fi fost practicată. Observații, schițe și desene pregătitoare au existat, poate, însă în înțelesul unor notații fugare. Gîndul de a privi în față chipul unui împărat ori înalt demnitar însemna o îndrăzneală neîngăduită. Cît e vorba de înaltele personaje, cinstite în urmă de biserică, lucrurile s-au petrecut la fel. Iar personajele canonizate, pustnici, mucenicii morți în chinuri, în arene și în închisori, aceștia îndepărtează și mai tare concepția de portrete izvorîte din studiu atent. De fapt, s-au format tipuri ori figuri-tip de sfinți tineri și de sfinți mai în vîrstă, de origine apuseană ori răsăriteană. Erau zugrăvite mai pretutindeni și constituie serii. De aceea, aflăm întîi figura-tip de apostol ori de prooroc, de sfînt militar, mucenic ori sfînt ierarh. În scenele în care apar portrete numeroase, ne e ușor să distingem repetarea uneia și aceleiași figuri și familiile de chipuri. La aceasta a doua pricină a «idealizării», copierile și lucrul pe dinafară, din memorie, adaugă pe cea de-a treia.

În naos, de obicei la miazănoapte, în ultima zonă, pictorii au zugrăvit, în majoritatea monumentelor de tradiție bizantină și orientală chipurile împăraților Constantin și Elena. Apar, din al XVI-lea secol, în Balcani și în țările române, ca și la Muntele Athos, în picioare, în costume împărătești și cu coroanele pe cap, de o parte și de alta a unei cruci mari. Sub acest aspect, chipurile lor, în rare cazuri însemnătoare ori caracteristice, se înscriu alături de chipurile tot atît de puțin caracteristice ale sfinților mucenici și «doctori fără de arginți». Sînt un fragment redus dintr-o temă plină de viață care, de la origine și pînă în veacul al XIII-lea ori al XIV-lea, a înfățișat istoria crucii. Ilustrează povestirea legată de aflarea și înălțarea crucii pe care a fost răstignit Cristos. Cel din urmă eveniment se vede zugrăvit, cu amănunte și deosebite merite picturale, în biserica Sîntă-Mărie-Orlea, din Țara Hațegului. În centru e crucea; un cleric o înalță în pragul unei peșteri. În stînga, împărăteasa o atinge cu mîna stîngă, iar cu dreapta face gestul rugăciunii. E îmbrăcată într-o tunică lungă înflorată și într-o mantie fără mîneci, împodobită cu mărgăritare.

Pictura din Sîntă-Mărie-Orlea, bine păstrată, strălucește și impresionează. Culorile par puse de curînd, iar portretul împărătesei Elena e caracteristic. Pe vălul alb care-i acoperă părul, e așezată o coroană. «Doamne de onoare» bogat înveșmîntate o însoțesc. Soldați de gardă sînt zugrăviți în colțul din stînga al compoziției. Împăratul e îndărătul crucii, iar patriarhul în dreapta acesteia.

Înălțarea crucii este sărbătorită în ziua de 14 septembrie, iar praznicul datează, se pare, din sec. IV. E legat de aflarea crucii, eveniment atribuit cercetărilor și zelului împăratului Constantin cel Mare și mamei sale Elena. Înălțarea se celebra încă din sec. IV. Iar la 14 septembrie 614, ceremonia înălțării s-a oficiat cu pompă mare la Constantinopol.

La Muntele Athos aflăm scena, în catoliconul Lavrei, sub o formă redusă. Patriarhul Macarie inalţă o cruce în mîinile sale. La stînga lui, şi in primul plan, e împărăteasa. La Diochiariu, se repetă aceleaşi date. La Sîntă-Mărie-Orlea deosebim şi elemente din aflarea « sfintei cruci ». În biserica din Pătrăuţi, deasupra intrării (în pronaos), se vede o procesiune de sfinţi călări, printre care se disting Procopie, Mercurie, Nestor, Artemie, Eustaţie, şi in frunte Gheorghe şi Dimitrie. Arhanghelul Mihail precede pe împăratul Constantin cel Mare, inveşmîntat ca împărat roman şi purtînd coroana pe cap. O cruce albă străluceşte pe fondul albastru al cerului. Scena aminteşte bătălia cîştigată de Constantin, « sub semnul crucii ».

Legenda « sfintei cruci » a fost ilustrată de Piero della Francesca (1406—1492), la San Francesco d'Arezzo. Ansamblul e compus dintr-un mare număr de scene; unele curioase, îngroparea lemnului crucii din ordinul lui Solomon şi intîlnirea lui Solomon cu regina din Saba. Pictorul a zugrăvit pe Eraclius, împăratul bizantin, în faţa Ierusalimului; victoria împotriva lui Maxentius, şi victoria lui Eraclius asupra perşilor; visul împăratului, descoperirea şi dovedirea adevăratei cruci. Apoi, procesiunea în frunte cu Eraclius împăratul, care duce crucea la Ierusalim. Înălţarea n-a fost pictată.

Am pomenit în rîndurile care precedă de criteriile de alegere ale sfinţilor mucenici în bisericile de tradiţie bizantină şi orientală, şi am remarcat predilecţia pentru sfinţi, anume aleşi într-o regiune sau epocă. Descoperim favoarea de care s-au bucurat cei cu celebritate regională ori naţională. Aceasta a condus, in ţara noastră, la năzuinţa de a face loc sfinţilor « noştri », curînd canonizaţi. Faptul conferă decorurilor o pecete istorică nu lipsită de interes.

Dreptul judecător

În Ţara Românească, începînd din sec. XVII, vedem mai totdeauna pictată în ultima zonă a naosului, la miazăzi, scena numită « Dreptul judecător ».

Înveşmîntat după moda antică sau in saccos cu omofor şi mitră, Cristos stă pe tron, între Maria şi Ioan (botezătorul), zugrăviţi în picioare, înclinaţi şi rugîndu-se. Tema poartă numele, în iconografie, de « deisus sau deisis ». Maria şi Ioan « mijlocesc »; intervin la Cristos şi se roagă pentru îngăduinţa şi iertarea păcatelor oamenilor.

În erminia de la Athos, tema este cuprinsă în judecata din urmă. De aci a fost extrasă, şi pictată în naos. Explicaţia acestei procedări stă in faptul că judecata din urmă făcea parte, în anume timp şi regiuni ale lumii, din decorul naosului. Aşa o vedem, in Transilvania, în Haţeg, la Sîntă-Mărie-Orlea (pe peretele de miazăzi, in al doilea registru). Tot aci se vede şi în biserica din Leşnic (la apus de oraşul Deva), la Cetatea Colţului (pe peretele de apus al naosului) şi la Nucşoara, în vechiul Zarand. Sîntem în faţa unei tradiţii şi a unui tip iconografic venit din Orientul asiatic în Bazilicate (sudul Italiei) şi, prin Transilvania, în Ţara Românească. În această din urmă regiune iconografică, tema dreptului judecător a rămas singură să reprezinte judecata din urmă (în naos). Observăm însă că Cristos e înfăţişat în veşmînt antic.

În Ţara Românească, şi într-o epocă apropiată de noi, pictorii aşază pe peretele de miazănoapte, ca « pandant » al « Dreptului judecător », pe « Maica Domnului » singură sau cu Isus in braţe, stînd pe tron, între doi arhangheli ori îngeri figuraţi în picioare. Fără altă

legătură cu ansamblul naosului și fără justificare iconografică, tema ocupă un loc important și împiedică zugrăvirea unor figuri necesare. Din pricina unor asemenea adause, se tulbură programul.

Hramul

« Hramul » se vede, în rîndul icoanelor împărătești, la tîmplă, în dreapta (către miazăzi-răsărit). Dacă biserica este închinată unui sfînt sau unei sfinte, portretul acestora figurează uneori și pe peretele de miazăzi al naosului. O scenă ori mai multe din viața sfîntului hotărăsc luarea aminte a cercetătorului și a privitorilor. Dacă hramul e un praznic, scena ori scenele se încadrează în program. Am citat exemple și amintim pe cele din Sf. Apostoli, la Constantinopol; San Marco din Veneția, Pătrăuți, Sucevița și Dragomirna, din Moldova.

Ioan Botezătorul

Portretul și viața lui Ioan Botezătorul au fost cuprinse în decorul absidei principale sau al naosului. Amintim că este invocat în molifta litiei și în liturghia proscomidiei. În evanghelii, activitatea lui de predicator, cel din urmă prooroc și de vestitor al lui Cristos, este pe larg descrisă.

În Capadocia, portretul său însoțește pe acelea ale apostolilor în paraclisul Sf. Eustație. În Capela Palatină din Palermo, « înaintemergătorul » se îndreaptă către Maria, figurată în picioare și ținînd pe Isus în brațe. Pe pergamentul din mîna sa, se citesc cuvintele « Iată mielul lui Dumnezeu ». În același loc îl aflăm la Dafni. Vestește împlinirea proorociilor și venirea lui Cristos. În biserica Sf. Teodori din Mistra e pe peretele de miazănoapte (în capela de la sud-est). În sec. XIV îl regăsim la biserica domnească din Argeș, unde au fost pictate trei scene din viața lui: închisoarea, tăierea capului și înmormîntarea. În picioare, se vede, în naos, pe peretele din dreapta iconostasului. În mînăstirea Snagovului s-a zugrăvit vestirea lui Zaharia. Face parte dintr-o ilustrație dezvoltată. În catoliconul Lavrei e zugrăvit în diaconicon, iar în biserica domnească de la Argeș îl vedem și în fața lui Irod. Exemplele citate formează un prim tip iconografic, în care portretul sau scenele sînt legate de liturghie și apar în absida principală, lingă iconostas ori în vecinătatea acestuia, cum e cazul la Argeș (aci, trebuie să socotim însă și așezarea tîmplei, care nu e cea originală). În mînăstirea Hlincea, din Moldova (decorul din sec. XVI a fost restaurat în a doua jumătate a sec. XVII), viața lui Ioan ocupă o friză pe peretele absidei principale și amintește exemple bizantine și orientale.

În cele mai multe din monumentele citate, portretul și scenele sînt în anexele absidei principale; ca și la Nereditsa în U.R.S.S. Un al doilea tip iconografic se întîlnește la Bălinești. Aci, Ioan, înaripat și încadrat de doi serafimi, împodobește arcul transversal, de la apus, al naosului. Aripile i-au fost date în relație cu o proorocire a lui Maleachi, care îl numește vestitor al lui Dumnezeu; (vestitorii lui Dumnezeu sînt îngerii). La Vatra Moldoviței, tot în naos și anume în glaful ferestrei de la miazăzi, portretul « înaintemergătorului » se află alături de acela al proorocului Ilie. Apropierea dintre Ioan și Ilie este făcută în evanghelia lui Luca *(1*, 17—18): « Acesta (Ioan) va merge înaintea lui, cu duhul și puterea lui Ilie, ca să întoarcă inimile părinților spre fiii lor . . . » Pe arcul cel mare de la apus al naosului, portretul lui Ioan

este pictat și la Sf. Dumitru din Suceava (prima jumătate a sec. XVI), unde e încadrat de șase scene din viața lui. La Voroneț (sec. XV), îl vedem pe intradosul unui arc de la baza cupolei.

Purtîndu-și capul a fost zugrăvit la Dobrovăț. În același chip îl vedem figurat și la exteriorul unor monumente (în sec. XVI și primii ani ai celui următor), la mînăstirea Sucevița de pildă.

Portretul și viața lui Ioan Botezătorul au format, la origine, obiectul unor preocupări largi. Au fost înfățișate, în friză sau tablouri, în amănunte și la loc de vază. Fragmente din ciclul complet sînt păstrate la San Marco în Veneția (în paraclis) și în monumente de tradiție bizantină.

Am deosebit tipul liturgic, potrivit căruia portretul și scenele sînt așezate în absida principală; și tipul evanghelic, după care sînt pictate în naos, la baza cupolei, pe arcul cel mare de apus al bolții, ori pe pereți. În erminia de la Athos, sub titlul de « minunile înaintemergătorului » sînt rînduite: vestirea nașterii lui Ioan (vestirea lui Zaharia), nașterea, fuga mamei sale Elisabeta (cu copilul) în pustiu, predica pe malurile Iordanului, învățămîntul dat de el popoarelor care-l întîmpină, botezul acestora, vestirea lui Cristos; Ioan dus la închisoare, tăierea capului, prima aflare a capului, a doua și a treia aflare. In total 13 scene. Amănuntele și preciziile amintesc un ciclu complet și existența unui al doilea ciclu, trunchiat dar destul de larg dezvoltat. Vestirea lui Zaharia, care apare și la Snagov, ne arată pe acesta în picioare în fața altarului, și în templu. În mîna dreaptă cu o cădelniță ține ochii îndreptați spre cer și se roagă. Deasupra altarului, arhanghelul Gavril poartă un pergament cu inscripție: « Nu te teme Zaharia, fiindcă rugăciunea ta a fost împlinită ». Afară, în jurul templului, evrei care se roagă. Nașterea lui Ioan este compusă asemenea nașterii Mariei.

Pe malurile Iordanului, Ioan arată un copac cu toporul înfipt la rădăcină. Pergamentul pe care-l ține în mîini poartă apostrofa din evanghelie. Botezul, mustrarea lui Irod, întemnițarea sfîntului, descrise pe scurt, ne sînt cunoscute dintr-un mare număr de icoane datate din sec. XVI și XVII; rusești, balcanice și românești. Patimile « înaintemergătorului » și aflarea capului său, de trei ori ascuns în pămînt, au fost iarăși zugrăvite pe pereții multor monumente de tradiție bizantină. Le vedem astăzi în icoane.



PRONAOSUL (nartexul)

Decorul mural al acestei încăperi este rezervat în monumentele de tradiție bizantină, bisericii. În centrul bolții se zugrăvește portretul Mariei rugătoare; de obicei cu Cristos la pieptul ei (liber sau într-un medalion), încadrat de îngeri în zbor și de portretele sfinților melozi, marii poeți muzicanți ai lumii creștine (Roman, Iosif, Ioan din Damasc, Ioan Kuzel, Teofan etc.). Simbolizează biserica întemeiată de Cristos. Îngerii cîntă în ceruri slava lui Cristos; sfinții melozi sînt autorii imnurilor închinate Mariei. Unul din acestea, cîntat la sfîrșitul canonului în liturghia lui Vasile cel Mare, numește pe Maria « biserica sfințită ». Pictorii l-au ilustrat des și au înfățișat o grădină în mijlocul căreia se înalță o biserică, bazilică cu cinci cupole, cu trei sau cu una singură. Ne întîmpină și în arta moldovenească a sec. XVI, pe pereții pronaosului.

Cel mai bogat și mai celebru imn închinat Mariei este acel numit al buneivestiri sau „acatistul". A fost executat cu acompaniament de orchestră, în cursul procesiunii organizată în sec. VII pe străzile și zidurile de incintă ale Bizanțului, cînd perșii lui Chosoes, după un lung asediu, erau gata să cucerească cetatea. Este compus din kondace și icoase, în număr de 24 și are un cuprins de ordin epic și liric. În erminia de la Athos, e descris sub titlul « Cum trebuie să reprezentăm cele 24 de „stațiuni" ale Mariei ». Primele trei sînt inspirate din bunavestire (apariția îngerului în fața Mariei, care toarce stînd pe tron; vestirea arhanghelului, și discuția dintre acesta și Maria). A patra privește « umbrirea » de către duhul sfînt; a cincea, întîlnirea Mariei cu Elisabeta. Într-a șasea sînt arătate învinuirile lui Iosif. A șaptea, a opta și a noua scenă ilustrează nașterea lui Cristos și închinarea Magilor. Urmează fuga în Egipt, Cristos încadrat de tetramorf și binecuvîntînd din ceruri sfinții, și Maria cu Isus în brațe « cinstită » de sfinți. Scenele următoare sînt inspirate din celelalte kondace și icoase și amănunțit ilustrate.

Imnul acatist

A fost pictat în trapeza de la Chilandar, la Athos. Reproduce ordinea din erminie. O a doua ilustrație completă ne întîmpină în trapeza de la Lavra. Diferă, de cea dintîi, prin cîteva note. La Chilandar, în primele scene, Maria se ridică de pe scaun uimită, și protestează împotriva cuvintelor îngerului. Acesta îi lămurește însă că e ordinul lui Dumnezeu. Doi îngeri desfășoară o draperie în spatele ei, ilustrînd astfel « umbrirea ». La Lavra, Maria toarce. În loc de trei scene (ale buneivestiri), aflăm aci patru. Imnul acatist a fost ilustrat la Molivoklisia, Diochiariu și Xenofon.

În Țara Românească îl aflăm în multe biserici. Cele mai de seamă ilustrații se păstrează în mînăstirile Snagov și Cozia. În Transilvania, se vedeau pînă acum cîțiva ani multe scene, pe peretele de miazănoapte al pronaosului, în mînăstirea Prislopului. În Moldova, cea mai frumoasă înfățișare e la Vatra Moldoviței. Bunavestire e în patru scene. Cea dintîi arată pe Maria la fîntînă în clipa cînd îngerul înaintează spre ea cu pași mari. Aflăm aci Sf. Treime; « Cel vechi de zile » și Cristos stau alături pe o bancă; porumbelul simbol al sfîntului duh și crucea, în același cuprins.

La Humor a fost zugrăvită Sf. Treime, ca la Moldovița. De asemenea, Cristos pe cruce, învierea și alte cîteva scene. Cea mai frumoasă stilizare a imnului se vede pe zidul de miazăzi (la exterior) al bisericii mînăstirești Sf. Gheorghe din Suceava. Vremea și restaurările au rui-

nat-o. La Sucevița, Cristos « vechi de zile » binecuvintează din înaltul cerurilor pe Cristos stînd pe o bancă și ținînd evanghelia, Cristos sfîșiind pergamentul pe care sînt scrise păcatele oamenilor și Maria « Apărătoarea Doamnă ». Chipul acesteia din urmă este înfățișat în pragul unui cort mare militar, înălțat în cîmpul împodobit cu copaci; episcopi i se închină. Cea din urmă strofă este ilustrată în chipul următor: înlăuntrul unei biserici cu cinci cupole, Maria « rugătoare » e în centru; Cristos o binecuvîntează, din înălțimi, cu amîndouă mîinile; doi îngeri în zbor întind un văl deasupra capului ei. Apostoli, episcopi și mucenici se văd în picioare de o parte și de alta. La partea inferioară a scenei un mare preot, cu capul înconjurat de nimb, ține un rotulus cu inscripție; sfinți și sfinte și numeroase alte personaje îl înconjoară.

Imnul acatist a fost pictat în miniaturi pe manuscrise. Unul din cele mai frumoase poartă numărul 113, și se află în colecțiile Academiei Republicii Socialiste România. Artistul s-a inspirat din imnul acatist și din picturile de la Athos. Un studiu al temei de care ne-am ocupat, pentru a fi complet și lămurit, trebuie să urmeze și să analizeze ilustrațiile murale sîrbești și pe cele rusești de pe pereții monumentelor, manuscrise ilustrate și icoane. O temă accesorie, asediul Constantinopolului de către perși, este aninată, în monumentele moldovenești din sec. XVI, imnului acatist. Explicația stă în legătura pe care am arătat-o la început dintre imn și salvarea Bizanțului în sec. VII.

Pronaosul este închinat bisericii pe care o simbolizează, în chipul arătat, Maria. Învățătura bisericii a fost hotărîtă și precizată în sinoadele ecumenice. Din această pricină, și potrivit unei tradiții mai ales de origine orientală, pictorii au înfățișat la partea superioară a pereților cele șapte sinoade ecumenice, urmînd un canon. Potrivit acestuia, împăratul și patriarhul apar în primul plan și în centru, în costume de ceremonie și pe scaun. La stînga și la dreapta lor, pe mai multe rînduri, apoi la spate, sînt pictați « părinții » membri ai sinodului, înveșmîntați în ornatele de ceremonie. Se înfățișează, în acest chip, « ședința » de deschidere ori cea de închidere. Rotuli desfășurați poartă inscripții și arată data reunirii și, deseori, problema principală discutată ori hotărîrea luată. Soldați înarmați, garda împăratului, împlinesc scena.

Sinoade ecumenice

Cele mai vechi înfățișări de sinoade ecumenice, păstrate pînă astăzi, se află la Betleem și datează din sec. XI. În erminia de la Athos sînt descrise în amănunte, începînd cu cel dintîi, ținut la Niceea sub Constantin cel Mare în anul 325. « Case. În înălțime, sfîntul duh. Sf. Constantin stă pe tron în mijloc. În dreapta și stînga lui, în veșminte episcopale, sfinții Silvestru al Romei, Alexandru al Alexandrei, Eustație din Ierusalim, Pafnutie Mărturisitorul, Iacov din Nisiba, Paul din Neocesareea și alți episcopi și părinți stînd pe scaune pe trei rînduri. În mijlocul lor, un filozof uimit. În fața lui, Sf. Spiridon, în picioare, întinde o mînă către el, iar cu cealaltă strînge o cărămidă din care țîșnește apă și foc . . . Arie, în picioare, în haine preoțești și el. Sf. Nicolae întinde mîna ca să-l pălmuiască. Ereticii (discipolii lui Arie) sînt la un loc, mai jos, Sf. Atanasie, diacon, tînăr și imberb, stă jos și scrie: „Cred în Dumnezeu . . . și în duhul sfînt". Sînt descrise, în același chip, sinodul al doilea ecumenic din Constantinopol (381), al treilea (431) din Efes, al patrulea din Calcedonia (451), al cincilea din Con-

stantinopol (553), al șaselea din Constantinopol (680) și al șaptelea din Niceea (787).

În biserica domnească de la Argeș vedem ilustrate sinoadele pe bolta nartexului; pictate în sec. XIV, sînt în parte ruinate. În biserica cea mare a mînăstirii Cozia apar, la partea superioară a pereților de miazănoapte, apus și miazăzi, în nartex; deasupra acatistului bunei-vestiri; în mînăstirea Snagovului, la fel. Nu aflăm sinoadele la Stănești și nici în biserica din Ostrovul Călimăneștilor, Surpatele și alte biserici.

În Moldova, la Bălinești, sinoadele au fost zugrăvite la partea superioară a pereților: se disting cele trei, de la apus. La Popăuți, patru sinoade sînt pictate pe timpanele pronaosului, iar alte trei pe a doua zonă a pereților de apus și miazănoapte. În mînăstirea Humorului, șapte timpane arată sinoadele și formează prima zonă de picturi, în pronaos. În biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, tema e împărțită pe pereții de apus și miazănoapte ai pronaosului. Nu lipsește din mai nici unul din monumentele moldovenești ale sec. XVI și XVII.

În Țara Românească, sinoadele ecumenice sînt pictate uneori la partea superioară a pereților exonartexului (al tindei din afară). În legătură cu acestea se zugrăvește și minunea Sf. Eufimia, pe care o vedem în biserica Scaune din București și în icoane din veacurile XVII și XVIII.

Calendarul

Istoria bisericii e povestită în amănunte în viețile sfinților și în minee și compune « calendarul » care a fost ilustrat din vremuri vechi pe pereții monumentelor și în manuscrise ilustrate. Istoria aceasta a inspirat cicluri pe pereții unor monumente din primele epoci ale artei creștine. Le aflăm concentrate și rezumate în serii și zone de pictură, izvorite din viețile sfinților, « metafraști » * ori acatiste (așa sînt acelea ale Sf. Dumitru, Nicolae, Gheorghe, Mina, Spiridon etc.). În amintirea mucenicilor s-a comemorat ziua morții lor. S-a alcătuit astfel calendarul. În zone suprapuse și compartimentate apar portrete ori scene din viața mucenicilor, de obicei aceea a morții lor; lună după lună, începînd cu septembrie (care a rămas de la un timp, în evul mediu, cea dintii a anului) și zi de zi. Acoperă zonele libere ale pereților pronaosului și, uneori, ale exonartexului. În monumentele moldovenești, care au o încăpere a mormintelor ctitorești, intercalată intre naos și pronaos, calendarul incepe ori se continuă și aci.

În țările române ne întîmpină o tradiție interesantă. În pronaos sînt pictate scene din geneză și ilustrații de psalmi liturgici, acel al pocăinței de pildă. Se rezervă însă suprafețe importante pentru ilustrarea vieții sfîntului al cărui hram îl poartă monumentul și pentru portretul ctitorului. În bisericile de lemn din nordul Transilvaniei, cele din Maramureș îndeosebi, unde avem toate cuvintele să le socotim de veche tradiție medievală, scenele din geneză predomină. În bisericile moldovenești din sec. XV aflăm psalmi și viața sfîntului « hram ». Așa e în nordul Noldovei, la Sf. Ilie de lîngă Suceava (unde pictorul s-a inspirat din cărțile regilor). La Arbore și biserica episcopală din Roman au fost pictate, în amănunte și în zone suprapuse, viețile mai

* Metafraști (metaphrastes), comentatori și povestitori de vieți de sfinți. Metafrast este un termen generic. A rămas celebru Simion metafrastul.

multor mucenici. Calendarul, extras și rezumat din minee și sinaxare, se ivește în sec. XVI. Către sfîrșitul acestei epoci descoperim icoanele-minee ori sinaxare, pictate pe una, două sau mai multe tăblii de lemn, și portative. Sînt evident de origine rusă și pot fi puse în legătură cu calendarele murale.

În biserica cea mare a mînăstirii Neamțului se poate vedea unul din cele mai frumoase exemple de calendar mural. În exonartex, peretele de răsărit poartă la partea superioară, într-un timpan mare, pe Cristos stînd pe tron și încadrat de patru îngeri și de numeroși sfinți în genunchi sau în picioare. Printre aceștia din urmă deosebim prooroci. În timpanul cel mare de la partea superioară a peretelui de apus, îngeri și mucenici ori cuvioși, în picioare, încadrează portretul Mariei orantă cu Cristos pe piept. Într-un al treilea timpan (pe peretele de miazănoapte), Maria pe tron e înconjurată de șase îngeri și de trei grupe de cuvioși. La răsărit deasupra porții citim o inscripție pictată în alb: « Pîntecele tău m-a bucurat . . . » Și o a doua inscripție: « A fost împodobită cu picturi această biserică, așa cum se vede, cu absida principală și cele două nartice, în timpul domniei preaortodoxului și puternic stăpîn Nicolae Pavlovici, înalt preasfinția sa Veniamin Costachi fiind în fruntea bisericii Moldovei . . . Vasilache Kițescu și Vasile Suliman, zugravi din Suceava, anul 1830, 18 ianuarie ». Alte inscripții se citesc pe rotulii din mîinile lui David și Solomon. Într-una din ele, Maria este numită « biserica sfințită ».

La răsărit, dedesubtul timpanului, vedem luna cu inscripția în limba română « luna lui martie ». Urmează, într-o primă zonă pe pereții de răsărit, miazănoapte, apus și miazăzi, în tablouri încadrate cu roșu, ilustrații privitoare la sfinții principali din fiecare zi. În zonele următoare, de sus în jos și începînd tot de la răsărit, sînt pictate, în același fel, portrete și scene privind lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august. Imaginile acestor șase luni sînt portrete în picioare, scene de mucenicie, « adormiri » (moartea), înmormîntări, procesiuni de moaște, așezarea în biserici a unor obiecte venerate (maforionul Mariei, brîul Mariei). Compozițiile sînt în genere simple, ceea ce ne ajută să le vedem bine oricît de sus sînt așezate. Ziduri de incintă, cu metereze, portice de palat sau de case orășenești cu ușa lor de intrare; biserici de plan central poligonal sau circular cu acoperișuri roșii-cărămizii formează cadrul arhitectonic. Solul este pictat în verde, și limitat cu o linie colorată. Cerul e albastru și semănat cu stele de aur. În scenele privitoare la moarte aflăm munți stîncoși cu crestele tăiate în chipul treptelor de scară, și o peșteră. Muntele este pictat în galben de ocru. Cu negru e zugrăvită intrarea, și adîncul peșterii.

Cînd e vorba de « obiecte sfinte », sînt zugrăvite biserici. Arhiereul, ori preotul, introduce maforionul ori brîul Mariei prin ușa bisericii sau le așază înlăuntrul unei racle. În scenele de mucenicie, tăierea capului apare cel mai des. Călăii țin în mîini săbii încovoiate, spade ori iatagane. Cîteodată aceștia se slujesc de lance, ori de o bîtă puternică. Unii mucenici sînt arși pe rug, omorîți cu pietre sau aruncați în apa unui rîu. Totdeauna nu-s pictate decît puține amănunte, sau nici unul. Pictura amintește textul la care te trimite cifra zilei și luna, iar aceasta se găsește în minee, sinaxare sau viețile sfinților.

Calendarul din mînăstirea Neamțului este incomplet fiindcă monumentul a suferit, în interior, multe prefaceri. Primele șase luni au fost ilustrate în pronaos. Se păstrează numeroase scene și portrete, care ilustrează lunile septembrie, octombrie, noiembrie, decembrie, ianuarie și februarie; pe pereții de miazănoapte, apus și miazăzi (cea de-a treia

zonă, în camera mormintelor). Tot in a treia zonă, in pronaos, aflăm elemente ale calendarului care se continuă pe cinci zone pictate dedesubtul sinoadelor ecumenice.

Inscripția din 1830 numește și datează o operă de restaurare. Am descoperit dovezi sigure. Calendarul ilustrat datează din primii ani sau prima jumătate a sec. XVI. Monumentele moldovenești decorate in această epocă oferă de altfel ilustrații complete, interesante, de comparat cu cea de la Neamț.

Pe pereţii pronaosului, şi anume in ultima zonă, apar portrete de sfinţi şi sfinţi în picioare: mucenițe din primele veacuri ale creștinismului; călugări și pustnici ori pustnice în bisericile mînăstirești. Aci își află locul sfinții ori sfintele venerate, cu deosebire, în anume regiuni ori epoci. Se pot studia ca atare particularităţile iconografice naţionale şi regionale. Şi acestea sînt numeroase şi caracteristice.

Judecata din urmă

In pronaos se vede zugrăvită într-un mare număr de monumente creştine, « judecata din urmă », temă de excepţional interes. În Transilvania, la Streiu, unde aflăm cel mai vechi decor pictat, a lăsat urme in naos. Descoperim, în adevăr, o pictură ruinată pe peretele de miazăzi, mai mulţi copii şi o figură înveşmîntată după moda italiană a sec. XIII sau XIV. Fac parte din ceata drepţilor. La Sîntă-Mărie-Orlea, judecata din urmă se vede limpede la miazăzi, în același loc ca la Streiu. Copiii sînt sufletele defuncţilor. Se disting fragmente din infern și chipurile patriarhilor din rai. Modelul il regăsim in absida bisericii Sant' Angelo a Pianella, în Abruzzi. Amintesc exemplul din Santa Maria ad Cryptas, datînd din sec. XIII. În biserica din Crişcior (primii ani sec. XIV) tema e zugrăvită pe zidul de miazănoapte, la exterior. Petru, urmat de un arhanghel, deschide poarta raiului, reprezentat printr-o grădină cu arbori stilizaţi. Maria stă pe o bancă, între un înger și tilharul cel bun cu crucea pe umeri. Deasupra, impărații și episcopii sînt pictați in cadre de nori. In dreapta raiului se deschide gura de foc a iadului. O femeie goală, cu șarpele incolăcit in jurul trupului, personifică păcatul originar.

In Ţara Românească, tema se află pe peretele de răsărit al nartexului, in interiorul bisericii sau pe zidul de apus al acesteia (la exterior). În biserica domnească de la Argeș n-au mai rămas decît fragmente puţin importante. La Stănești vedem hetimasia, incadrată de Adam și Eva in genunchi, apostolii, balanța și cîntărirea sufletelor, alegoriile mării și pămîntului și animalele care vin să aducă inapoi oamenii pe care i-au mîncat. În rai e zugrăvită Maria între doi ingeri, şi « drepţi » numeroşi care aşteaptă la poartă.

In Moldova, bisericile împodobite în sec. XVI arată, in exonartex, judecata din urmă (pe boltă și pe peretele de răsărit); așa e la Probota, Humor, Moldovița și Coşula. La Sucevița, de asemenea, pe boltă și pe peretele de răsărit (în exonartex). În biserica Goliei, la Iași, tema e zugrăvită, potrivit aceleiași tradiţi, pe bolta și peretele de la răsărit, iar la Cetățuia (a doua jumătate a sec. XVII), pe pereții exonartexului, alături de ilustrațiile psalmilor 103 și 105, scara lui Iacov și arborele lui Ieșai (Iessei).

În naos ori in pronaos și in exonartex, sau la exterior pe zidul de apus ori de miazăzi, judecata din urmă a călătorit mult. I s-a fixat

cu greu locul. A rămas însă totdeauna un subiect de seamă. În monumentele primitive ale artei creştine a fost pictată sub forma lui Cristos despărţind pe cei buni de cei răi. Aşa o vedem pe sarcofage şi în catacombe ori la San' Apollinare Nuovo (în naos). Cristos, imberb, stă între doi îngeri care ridică mîna dreaptă cu degetele întinse. La stînga şi dreapta sînt pictate oi. În miniatura din Cosmas Indicopleustes, Cristos în slavă apare la partea de sus a tabloului, cu o carte închisă în mîna stîngă; cu dreapta face un semn. Dedesubtul lui, opt îngeri cu capul înălţat către el, formează o friză. În alte două zone inferioare sînt drepţii, păcătoşii şi învierea morţilor. Iconografia bizantină a adăugat acestei compoziţii hetimasia (tronul pregătit), lancea, crucea şi buretele patimilor, cei 12 apostoli, deisis (scena intervenţiei Mariei şi a lui Ioan), raiul şi iadul. În manuscrisul ilustrat Parisinus 74, Cristos pe tron e pictat într-un medalion încadrat de Maria şi «înaintemergătorul». Apostolii cu cărţi deschise în mîini stau pe scaune, în stînga şi dreapta. La spatele lor se văd îngeri înarmaţi cu lănci. În centrul tabloului, serafimi, la picioarele lui Cristos, zboară deasupra tronului hetimasiei. Drepţii formează trei grupe la stînga. În dreapta, fluviul de foc, un arhanghel şi păcătoşii; în ultima zonă, raiul, Maria şi Abraam, sufletul lui Lazăr şi drepţii la umbra copacilor. Un arhanghel şi serafimi păzesc poarta.

În sec. XII, tema e zugrăvită în mozaic, în catedrala din Torcello, deasupra învierii. O regăsim, în secolul următor, în nartexul de la Kazandjlar-Djami din Salonic. În mitropolia de la Mistra, subiectul e pictat de două ori: în diaconicon şi în nartex. În acesta din urmă, pe boltă şi pe pereţii de apus şi răsărit, sînt zugrăviţi îngeri numeroşi lîngă tronul hetimasiei, iar Adam şi Eva îngenuncheaţi, în primul plan. Un înger citeşte în «Cartea cea mare» şi un altul vesteşte învierea morţilor. Raiul e ruinat, dar se văd încă bine drepţii. La Gračanica, amănunte bizantine sînt interpretate în chip pitoresc: alegoria mării stă într-o scoică, trăsură pe roate, la care este înhămat un monstru.

Cea mai veche înfăţişare a judecăţii din urmă în Bulgaria împodobeşte cripta de la Bačkovo. Aci nu vedem hetimasia. Deisis este încadrată de apostoli. La Ljutibrod, compoziţia aminteşte pe cea din mitropolia de la Mistra (din diaconicon) şi scena din paraclisul Sf. Varvara, la Soganlidere, din Capadocia. La Bobočevo şi Kremikovci, tema e la exteriorul monumentului, pe peretele de apus. Tronul hetimasiei este încadrat de doi îngeri în zbor. La Athos, în mînăstirea Dochiariu, aflăm o compoziţie simbolică: vedeniile lui Daniil, Isaia şi Eremia împodobesc bolta exonartexului (sînt în relaţie, se ştie, cu judecata din urmă). Daniil doarme, mai jos şi la o parte, într-un peisaj muntos; ţine un rotulus cu textul proorocirii sale, iar un înger e lîngă el. Asemenea elemente sînt pictate şi în compoziţiile din trapeza de la Lavra. Aci, iadul este bogat împodobit: Nabucodonosor, Cirus, Alexandru şi un al patrulea împărat stau pe tron. Numeroase animale şi «suflete» înconjoară personificările pămîntului şi mării; morţii ies din morminte. Aproape aceeaşi compoziţie e repetată în trapeza de la Dionysiu.

În Ţara Românească nu s-au păstrat compoziţii anterioare sec. XVII, iar acestea amintesc monumetele de la Athos şi bisericile bulgăreşti din secolul precedent. Cea mai frumoasă se vede, pe peretele de apus, în biserica Coziei. Doi îngeri în zbor desfăşoară un rotulus cu semnele zodiacului. Deasupra hetimasiei se vede deisis. În rai sînt zugrăvite cele cinci fecioare cuminţi; fecioarele nebune plîng în afara zidurilor. În partea dreaptă alegoriile vremii, pămîntului şi mării; Moise, o

ceată de evrei, mîna lui Dumnezeu care ține balanța, rîul de foc, păcătoșii și Satana.

Cea mai veche ilustrație moldovenească se vede în exonartexul mînăstirii Probota. În centrul bolții, « Cel vechi de zile » apare în cer; îngeri în zbor, serafimi și heruvimi îl înconjură. Ilustrația e inspirată din vedenia lui Daniil (7, 9—15) și din acelea ale lui Ieremia și Isaia. Amintește scena din mitropolia de la Mistra și compozițiile bizantine din sec. XIV și XV. Elementele principale și multe amănunte sînt asemenea în mai toate bisericile Moldovei. Uneori, lipsește « Cel vechi de zile ». De o parte și de alta a tronului sînt pictați evreii, cu Moise în frunte; armenii, etiopienii și « latinii ». se uită către Cristos. Pictorii moldoveni nu aruncă în foc pe acești « eretici », ci-i așază în vecinătatea iadului. Aflăm astfel ecouri ale luptelor religioase dintre romano-catolicii Apusului și orientali. Descoperim, în același timp, încercările de unire din sec. XV.

În Moldova, nici apostolii, nici « drepții » nu sînt înconjurați de nori. Această din urmă trăsătură distinge compozițiile moldovenești de cele din Țara Românească. La Vatra Moldoviței, Cristos este cuprin în « întreita lumină necreată a Taborului »; porumbelul e deasupra evangheliei și, în jurul tronului, îngeri numeroși. La Voroneț, « Cel vechi de zile » este deasupra scenei deisis; două figuri înalte de arhangheli sînt în colțuri, iar Cristos este înconjurat de nimbul medalionului. La Sucevița, pergamentul cu semnele zodiacului este desfășurat de 12 îngeri în zbor. Aceștia au o mișcare frumoasă, care amintește exemple bizantine din sec. XIV. La Rîșca, judecata din urmă împodobește zidul exterior de miazăzi. Doi arhangheli încadrează scena deisis: sub picioarele lui Cristos se văd « tronuri », iar tronul hetimasiei e împodobit cu crucea, lancea și buretele. Nu a fost pictată evanghelia, și nu apar nici primii oameni.

Studiul temei poate fi urmărit în Moldova în miniaturile manuscriselor. Acelea din evangheliarul de la Sucevița se apropie de replicile manuscrisului Parisinus 74. Monumentele moldovenești arată un singur tip iconografic derivat din redacțiile bizantine din sec. XIV și XV ale școlii din Constantinopol. Deosebim și note balcanice, și observăm că se disting limpede de tipul iconografic al Țării Românești.

Erminia de la Athos descrie, în amănunte, judecata din urmă. Cristos, stînd pe un tron de foc și înveșmîntat în alb, aruncă fulgerul pe deasupra soarelui. Toate puterile îngerești înspăimîntate tremură în fața lui. Cu dreapta binecuvîntează sfinții; cu stînga arată păcătoșilor sălașul chinurilor. O lumină mare îl înconjură. Deasupra ei citim cuvintele « Cristos dreptul judecător ». Pe laturi Maria și « înaintemergătorul » se închină spre el cu venerație; cei 12 apostoli se văd așezați pe 12 tronuri. De-a dreapta lor, sfinții țin în mîini ramuri care închipuiesc virtuțile lor. Într-un prim ordin, primii părinți patriarhi și prooroci; în al doilea, episcopii, mucenicii și pustnicii; în al treilea, regii dreptcredincioși, cuvioase sau mucenițe. În stînga lui Cristos se văd păcătoșii, laolaltă cu diavolii și trădătorul Iuda, regii tirani, închinătorii la idoli, anticriștii, ereticii, criminalii, trădătorii etc. . . Țipă, își smulg bărbile, își sfîșie veșmintele. Moise ține în mînă un rotulus desfășurat pe care citim: « Domnul Dumnezeul nostru va ridica un prooroc dintre frații voștri, asemenea mie, ascultați-l în toate ». În fața tronului sînt pictate crucea, arca alianței și evanghelia deschisă . . . Un fluviu de foc țîșnește de la picioarele lui Cristos. În acesta diavolii aruncă păcătoșii și-i chinuiesc groaznic cu lănci și cîrlige, ori îi înfundă în flăcări. Descripția amănunțită se termină, în erminie, cu portretele

FACEREA LUMII, mozaic, sec. XII (San Marco, Veneția).



DUMNEZEU DĂ SUFLET LUI ADAM, frescă, sec. XII (Italia Centrală).

FACEREA LUMII (raiul), pictură murală (Budești-Susani).

POMUL BINELUI ȘI RĂULUI, pictură murală, sec. XVIII (Maramureș).











DUMNEZEU MUSTRĂ PE ADAM ȘI EVA, mozaic, sec. XIII–XIV (San Marco, Veneția).

POMUL BINELUI ȘI RĂULUI, pictură murală, sec. XVIII (Culpiu). (Av)

ADAM SĂPÎND OGORUL, frescă, sec. XII (Tavant, Franța). (F)







CORABIA LUI NOE, mozaic, sec. XIV (San Marco, Veneția).

CORABIA LUI NOE, frescă, sec. XI (Saint-Savin, Franța). (F)

IOSIF ȘI FRAȚII LUI, mozaic, sec. XIII (San Marco, Veneția).

IEHOVA DĂ LUI MOISE TABLELE LEGII, frescă, sec. XII (Saint-Savin, Franța).





ISUS CRISTOS «PANTOCRATOR», ÎNGERI, ILUSTRAŢIA PSALMILOR 149—150, pictură murală, sec. XVIII (biserica Colţei, Bucureşti).
MAICA DOMNULUI ŞI MELOZI, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviţei).





«DE TINE SE BUCURĂ», Acatistul Bunei Vestiri, pictură murală,sec. XVIII (biserica Colței, București.)

«DE TINE SE BUCURĂ», COSMA MELODUL, ÎNGERI ȘI MUCENIȚE, pictură murală, sec. XVI (Humor). (IDS)







SINAXARUL, pictură murală, sfîrșitul sec. XVI (Sucevița). (IDS)

SINAXARUL, pictură murală, sfîrșitul sec. XVI (Sucevița). (IDS)





AL IV-LEA SINOD ECUMENIC, pictură murală, sec. XIV (Sf. Petru şi Pavel, Tîrnovo, Bulgaria). (Gr)

SINAXARUL, sinoade ecumenice, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviţei). (IDS).





ÎNĂLŢAREA CRUCII, pictură murală, sec. XIV (Sîntă-Mărie-Orlea). (IDS)

ÎMPĂRĂTEASA ELENA, detaliu, pictură murală, sec. XIV (Sîntă-Mărie-Orlea).





DESCOPERIREA CRUCII, pictură murală, sec. XV (Pătrăuți).

ÎNĂLȚAREA CRUCII, icoană, tempera pe lemn, 1613 (Bistrița-Neamț).





APOCALIPSUL SF. IOAN TEOLOGUL, pictură murală, sec. XVIII (biserica Crețulescu, București).

SCENĂ DIN APOCALIPSUL SF. IOAN, pictură murală, sec. XVIII (biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului).









SF. DUMITRU PROTECTOR A 2 COPII, mozaic (Sf. Dumitru din Salonic).

SF. MUCENICI, mozaic, sec. VII (Oratoriul San Venanzio, baptisteriul San Giovanni in Laterano, Roma). (M)

MUCENICIA SF. DUMITRU, pictură murală, sec. XVIII (Rozavlea).

O SFÎNTĂ, pictură murală, sec. XIII (metropolia din Mistra, Grecia). (GM)





MUCENIC, pictură murală, sec. XV (Densuș). (IDS)

O SFÎNTĂ, pictură murală, sec. XIII (mitropolia din Mistra, Grecia). (GM)







MUCENIȚA MARINA, pictură murală, sec. XVI (Arbore)

MUCENIȚELE VASILISIA, LUCHERIA, TEODOSIA, pictură murală, sec. XVI (Arbore).

MUCENIȚA EVDOCHIA, pictură murală, sec. XVI (Pătrăuți).




ГА ЄВДОКІ
А





ISUS DORMIND CU OCHII DESCHISI, pictură murală, sec. XIV (Peribleptos, Mistra), (GM)

TURNUL CLĂDIT PE APĂ (Păstorul lui Hermes) (turnul lui Babel?), frescă, sec. XI (Saint-Savin, Franța). (F)

PROOROCUL DAVID, frescă, sec. XII (Tavant, Franța). (F)



APOSTOLI (Judecata din urmă), frescă, sec. XII (Vic, Franța). (F)

CONSTANTIN CEL MARE, fresca, sec. XI (baptisteriul Saint-Jean, Poitiers, Franța). (F)





lui Daniil, Maleachi și dreptei Iudita. Pe pergamentele din mîinile lor se citesc inscripții.

În Apus, judecata din urmă, deosebită mult de înfățișarea ei în Răsărit, are drept izvor cuvintele evanghelistului Matei: « Semnul fiului omului se va ivi pe cer ». În linii mari, scena apăruse încă din sec. VI, în picturile mînăstirilor copte din Egipt. Pictorii catalani și călugării din Irlanda au adăugat unele amănunte. Din manuscrisele catalane s-au inspirat sculptorii sec. XII din Franța (catedralele din Moissac, Beaulieu, Conques, Cahors). La Beaulieu, îngerii vestesc judecata suflînd în trompete, morții ridică și dau la o parte piatra mormîntului lor, iar Cristos încadrat de cruce, lance și buretele răstignirii apare pe cer. Monștrii sfîșie pe păcătoși, alături de leul înaripat și ursul din vedenia lui Daniil. Deosebim și fiara cu șapte capete din apocalips. Nota caracteristică este însă dată de o cruce mare ținută de doi îngeri, sus în cer, la spatele lui Cristos. O a doua particularitate este imaginea lui Cristos cu pieptul gol și brațele întinse în laturi: așa cum era pe cruce. Aflăm aci înrîurirea unei scrieri teologice (Elucidarium) a lui Honorius din Autun, unde citim următoarele: « Cristos se va arăta celor buni așa cum l-au văzut păcătoșii cînd era pe cruce » *.

Elementele originale ale judecății din urmă se disting în biserica din Capadocia. Aci vedem, lîngă judecător, un înger care ține balanța. Ideea a venit din Egiptul creștin, care a luat-o din Egiptul faraonic (așa cum se vedea în cartea morților): în prezența lui Osiris, stînd pe tron și încadrat de cei 42 de judecători ajutori, Anubis privește balanța. Mortul tremură și se uită cu groază la inima lui care a fugit din piept pe unul din talgerele balanței. Mortul se apără și spune următoarele: « N-am făcut pe nimeni să plîngă și nici să sufere; n-am luat laptele din gura copilului, și n-am gonit vitele de la pășune . . . Sînt curat, sînt curat, sînt curat ».

Din apocalips (*4*, 1—11) au fost culese alte cîteva elemente. Fiara cu șapte capete este pomenită în capitolul 13 (1—6), desfrînata cea mare, femeia călare pe o fiară roșie plutind pe mare, în capitolul 17.

Alte două teme sînt în relație cu judecata din urmă: « scara lui Ioan Scărarul » (Climax) și « vămile văzduhului ». Împodobesc, în Moldova, exonartexul sau unul din zidurile exterioare. Scara lui Ioan Climax sau scara duhurilor se vede, la Athos, în mînăstirea Vatopedi, pe o arcadă din exonartex. Cristos încadrat într-un nimb e pictat în cer; o scară rezemată pe pămînt se sprijină pe marginea acestuia. Drepții, ajutați de îngeri în zbor, urcă cu greutate treptele; iar păcătoșii cad ori sînt precipitați în iadul care-i așteaptă. În trapeza de la Lavra, Cristos ține un rotulus cu inscripție; diavoli trag pe păcătoși și-i răstoarnă. În cer se văd numeroși îngeri, în zbor, cu mîinile învelite de mantie. Lîngă scară au fost zugrăvite portretul lui Ioan Climax și alegoria morții cu coasa în mînă. Tot așa sînt compuse și scenele din Dionysiu și Diochiariu. La Mistra tema nu este ilustrată. În Țara Românească o aflăm în biserica mare a mînăstirii Hurezu, pe arcele cele mari ale bolții pronaosului, lîngă scara lui Iacov și viața proorocului Ilie.

Vămile văzduhului se leagă de legende populare. Sînt pictate în Moldova (în relație cu judecata din urmă) pe zidurile mînăstirilor Humor, Voroneț, Moldovița și Arbore. Vedem un turn cu scară interioară și 20 de platforme descoperite (paliere). Îngeri și diavoli sînt de gardă la fiecare etaj. Sufletele nu pot ajunge la cer, după judecată,

* E. Mâle. *L'art religieux du XII^e^ siècle en France.*

decît trecînd prin aceste « vămi ». La fiecare etaj, arată hîrtiile cu drepturile lor și acestea sînt controlate de îngeri. Diavolilor li se strecoară bani, pentru a-i face mai îngăduitori. De aceea se și pun monede în mîinile morților.

Ctitorii

Cea din urmă temă importantă din decorul pictat al pronaosului este aceea a ctitorilor. Aceștia au fost cinstiți în decursul secolelor și li s-au pictat portretele pe pereții monumentului pe care l-au înălțat. La origine, au figurat în picioare și în costum de ceremonie, în absida principală, pe boltă, purtînd în mîini chivotul, imagine redusă a bisericii. Așa se văd la Roma, începînd din sec. V. În arta bizantină și orientală, împărații ctitori apar pe peretele emiciclului, încadrați de principalii demnitari ai curții, ca la San Vitale, în Ravenna. Friza de aci, care cuprinde pe Justinian și Teodora, a rămas pe drept cuvînt celebră. La Sf. Dumitru din Salonic, ctitorii sînt zugrăviți alături de hramul bisericii. Fiindcă erau în viață, capetele le sînt înconjurate de nimburi pătrate. La Parenzo sînt zugrăviți tot în absidă. La Mistra, Teodor Paleologul, principe care a îmbrăcat veșmîntul călugăresc, ne întîmpină în paraclisul de la nord-vest, dedesubtul unui grup de prooroci și de patriarhi. În paraclisul Sf. Ioan, ctitorii sînt pe peretele de miazăzi, în naos, și anume pe latura de apus a monumentului. La Monreale, Wilhelm al II-lea închină biserica Mariei; mîna lui Dumnezeu îl binecuvîntează, și doi îngeri în zbor plutesc în cerul compoziției.

În Serbia, ctitorii iau loc în naos: iar la muntele Athos ajung în exonartex, cum îi vedem la Diochiariu. În nartex sînt și în Bulgaria, la Boiana. (Sebastokratorul Kaloian și soția sa Desislava.) La Kahrie-Djami, în sec. XIV, Teodor Metochitul e înfățișat într-un timpan deasupra porții de răsărit a nartexului. Aceasta potrivit unei vechi tradiții constantinopolitane, pe care o aflăm la Sf. Sofia, unde împăratul se închină în « proskinisis » lui Cristos stînd pe tron și ținînd în mîini evanghelia. În Transilvania, portretele ctitorilor ocupă locuri diferite. La Streiu, întemeietorul bisericii e înfățișat în genunchi și în costum de cruciat, în ultima zonă a emiciclului (absida principală). Într-alte monumente din sec. XIV și XV (în sudul Transilvaniei), ctitorii sînt în pronaos. Așa-i vedem la Streiu-Sîn-Giorgiu, Ribița, Crișcior și aiurea.

În Țara Românească, la biserica domnească din Argeș, principele întemeietor, în costum apusean, se închină lui Cristos, pe timpanul de deasupra ușii de intrare. Locul pe care-l ocupă și compoziția amintesc exemplele din Sf. Sofia și Kahrie-Djami. Pe ultima zonă a peretelui de apus, în naos, la dreapta ușii, principele Radu și principesa Ana țin în mîini modelul bisericii. Cristos, bust, din ușile cerului îi binecuvintează. Pictura, restaurată în sec. XVIII, reproduce o compoziție mai veche. În schitul Cetățuia, zis al lui Negru Vodă, sînt zugrăvite portretele domnitorului Nicolae Alexandru Basarab și al soției sale Clara (pe peretele de apus al interiorului). În biserica cea mare a Coziei, ctitorii se văd, la apus, în ultima zonă a naosului. Principele Mircea și fiul său Mihail coregent sînt înfățișați în fața Mariei stînd pe tron și purtînd pe Isus pe genunchiul stîng. Aceasta la stînga ușii de intrare; la dreapta, Șerban Cantacuzino, Drăghici Cantacuzino, Păuna, Andreiana și Maria, soții de boieri, alături de o fetiță, formează o friză. La Snagov, ctitorii sînt în naos (principele Neagoe Basarab cu fiul său

Teodosie, Mircea Ciobanul, Petre, Mircea, Radu și principesa Chiajna). Biserica din Stănești (a vechiului cimitir) păstrează, in naos, frumoase portrete de ctitori: banul Mogoş și soția lui, cu ochii la cer, unde e pictat Cristos (bust). Trei serii de ctitori sînt in pronaos: banul Mogoș și Mogoș spătarul, la apus; in colțul de nord-vest, logofătul Giura și soția lui Vilaia, Maria, fiica cea mare a lor și patru copii mai mici. Portretele lui Giura și ale familiei sale prezintă însușiri deosebite de ordin pictural și interesează din punct de vedere al prezentării. Sint infățișate, în adevăr, în veșminte luxoase de curte și după moda curții din Praga a impăratului Maximilian (sec. XV și primii ani sec. XVI). Sint concepute și zugrăvite intr-un spirit liber, diferit de acela al hieratismului bisericesc.

Mai toate monumentele din Țara Românească, decorate în sec. XV, XVI și XVII, rezervă temei un loc important, în pronaos. Frize, incadrînd uneori pînă la aproape 40 de figuri, se văd la Ciuturoaia, Bistrița, Brădeștii-Bătrîni, Surpatele și mînăstirea Hurezu. Tradiția s-a păstrat pînă tîrziu, în sec. XVIII și XIX, cînd în afară de principi și boieri, întîlnim negustori și țărani. In sec. XVII, in biserici cantacuzinești și brâncovenești, la Filipeștii de Pădure și Hurezu, de pildă, ne intîmpină și portrete de meșteri, arhitecți, sculptori și pictori, și autoportrete ale acestora, cum e cazul renumitului zugrav Pîrvu Mutu și al ucenicilor săi.

În Transilvania și Țara Românească, ctitorii, în costume de paradă, sînt înfățișați în legătură cu ceremonii de curte. Urmînd tradiții bizantine și înrîuriți, in parte, de Apus, țin în miini și prezintă, in chip solemn, chivotul bisericii lui Cristos care îi binecuvîntează, sau Mariei. Ceremonia se inspiră din moda curților domnești și are mai mult un caracter lumesc de paradă. Portretele trăiesc ca atare și sînt menite să veșnicească pe cei ce au înălțat monumentul sau au făcut daruri importante acestuia. În Moldova ne aflăm în fața unei alte concepții, cu rădăcini în cele mai vechi vremuri. Tema poartă numele de « prezentare » și constă in introducerea și recomandarea credinciosului in fața zeului. O divinitate secundară, de obicei zeul protector al credinciosului, uneori două divinități, infățișează pe acesta zeului principal, care-i primește stînd pe tron și purtînd pe cap tiara. Așa se văd în Mesopotamia, la Suza, pe la jumătatea celui de-al III-lea mileniu înainte de era noastră. În Apus, pe o icoană destinată să împodobească altarul, impăratul și soția sa, așternuți la pămînt în fața lui Cristos, abia îndrăznind să-i sărute picioarele. (Icoana e în muzeul Cluny din Paris și datează din sec. XI.) Pe ușa, zisă roșie, a catedralei Notre-Dame din Paris, regele Ludovic și soția sa Margareta stau îngenuncheați în fața Mariei pe tron. În catedralele din Chartres și Bourges, donatorii sînt pictați pe vitralii, avînd în miini mistria, ciocanul, pieptenele de dărăcit lîna, lopata de brutar și cuțitul de măcelar (donatorii erau membrii unor corporații de meșteșugari).

În biserica Spas Nereditạ (regiunea Novgorodului), intemeietorul era pictat în picioare și în mantie de catifea; purta o pălărie cu margini resfrînte și ținea in miini chivotul bisericii, pe care il înfățișa lui Cristos stînd pe tron. Imaginea amintește de aproape frizele moldovenești de ctitori. Acestea împodobesc de obicei peretele de apus al naosului și se continuă uneori la miazăzi. Cristos stînd pe tron și binecuvîntînd, primește chivotul de aur pe care întemeietorul, stînd în picioare și « prezentat » de Maria sau de sfîntul-hram al bisericii, i-l oferă. Familia ctitorului se înșiră în ordine indărătul sau după principele, cap al ei; in costume bogate de curte; cu coroane pe cap și cu miinile in rugăciune.

Scena se petrece în ceruri, potrivit concepției asiatice și orientale creștine. Exemple frumoase avem în bisericile lui Ștefan cel Mare și din sec. XVI. Uneori, aflăm figuri realizate cu un deosebit simț de observație. Așa este logofătul Tăutu la Bălinești. Opere caracteristice, izvorîte din aceeași concepție, împodobesc manuscrise. Cităm portretul lui Ștefan cel Mare din evangheliarul de la Humor.

Portretele de ctitori încep să dispară cu vremea. Interesant că nu aflăm portrete ctitorești în bisericile Maramureșului.

Portretul chiriarhului

În istoria artei creștine, ierarhii eparhioți sînt pictați, aproape exclusiv, în calitate de ctitori. Am citat exemple din Roma și Ravenna. Altele ne întîmpină la Mistra, Muntele Athos, Țara Românească și Moldova. În Țara Românească, portretul mitropolitului Ștefan se vede în Oltenia, la partea superioară a tîmplei din Rămești, în Moldova, acelea ale mitropolitului Grigorie Roșca, pe zidul de miazăzi al bisericii mînăstirești din Voroneț, și al mitropolitului Gheorghe Movilă în pronaosul mînăstirii Sucevița.

Ierarhii, zugrăviți, în calitatea lor de întiistătători ai eparhiei, nu apar pe zidurile bisericilor decît în cursul celei de-a doua jumătăți a sec. XVI, sau numai la începutul celui următor. În rare exemple fiindcă o tradiție nu pare a se fi hotărît decît în a doua jumătate a sec. XVIII. În această calitate, ierarhul eparhiot e înfățișat în mantie și camilafcă sau saccos și mitră, pe peretele de apus al pronaosului, la dreapta ori stînga intrării. Fiind o lucrare executată în cursul păstoriei, oferă, în principiu, prilejul unui portret întemeiat pe observația și studiul personajului.

Nu socotim fără folos să lămurim un fapt. Portretul episcopului eparhiot atestă împlinirea regulilor canonice cerute de ființa unei biserici, și aprobarea picturii murale.

Arhanghelii păzitori

Capetele arcului cel mare de la apus al naosului sînt rezervate în monumentele de tradiție bizantină portretelor în picioare a doi « arhangheli păzitori ». Îi vedem pe unul la miazănoapte și pe celălalt la miazăzi în zona inferioară a decorului. Poartă în mîini spadă sau rotuli cu inscripție. Pe acela din mîinile arhanghelului Mihail citim de obicei cuvintele următoare: « Sînt ostașul lui Dumnezeu și înarmat cu spadă. Cine intră aci cu sfială, e apărat, păzit, oblăduit și luat în seamă; iar cei ce intră fără inimă curată, îi izbesc fără milă cu spada aceasta ». Pe pergamentul lui Gavril sînt scrise alte cuvinte: « Scriu cu pana tot ce e înlăuntrul celor ce intră aci; port grijă celor buni, dar nimicesc iute pe cei răi ». Arhanghelii păzesc intrarea în naos. Amintim că, la origine, aci era « sfînta masă », înălțată deasupra mormîntului mucenicului căruia îi era închinat monumentul, sau cuprinzînd moaște; amintind, în același timp, mormîntul lui Cristos. Tot aci se săvîrșeau actele solemne și tainele liturghiei.

Intrarea în pronaos este împodobită în marea majoritate a monumentelor de tradiție bizantină și orientală cu o scenă deosebit de interesantă și curioasă: « Sf. Zosima, pustnic, împărtășește pe Sf. Maria

Egipteanca înainte de moartea ei». Un manuscris medieval bizantin (Supl. grec. nr. 1276 din Biblioteca Națională din Paris) e împodobit cu o miniatură executată în sec. XII și, după toate semnele, copiată sau inspirată dintr-o lucrare cu mult mai veche. Zosima înveșmîntat în felon are în față pe Maria Egipteanca, cu trupul acoperit numai la mijloc de mantie; slăbită de post și în ceasurile din urmă ale vieții. Cu ajutorul unei bucăți de trestie îi dă să bea, din potir, « sfîntul sînge». Într-un paraclis vecin cu biserica din Queledjlar din Capadocia, Zosima poartă epitrahilul (sfînta n-are acoperit decît mijlocul trupului). Zosima o împărtășește cu lingurița (labis). Aproape la fel e înfățișată scena și la Toqale-Kilissé. La Sf. Nicolae domnesc din Argeș, tema, pictată în sec. XIV, împodobește glaful ușii de intrare. La Snagov, în biserica domnească de la Argeș și în multe biserici din Țara Românească și Moldova, scena apare în cadrul ușii de intrare; mai rar în glaful unei ferestre a pronaosului.

Tema se leagă de judecata din urmă pictată, în anumite vremuri și monumente, pe peretele de apus al nartexului; pe acela de răsărit al exonartexului, în biserici din sec. XVI și XVII, cu deosebire. Înțelesul reprezentării subliniază bunătatea lui Dumnezeu, putința de a dobîndi iertare chiar pentru păcate grele, prin căință sinceră și suferință, și necesitatea mărturisirii păcatelor și împărtășirii, înaintea morții.



EXONARTEXUL

Nevoile cultului și inmulțirea credincioșilor au dus la lărgirea nartexului iar in sec. XVI, la adăugirea unui al doilea nartex. Din pricina aceasta, suprafețele de pictat au crescut. A urmat inmulțirea temelor. Inspirîndu-se din tradiția romanică a Apusului, Balcanii au introdus obiceiul decorării zidurilor exterioare ale monumentului. În sec. XIV, cum se vede la monumente de pe lacul Prespa și in Transilvania, numai pe zidul de apus sint picturi. În Moldova, acestea se ivesc, din a doua jumătate a secolului următor, in firidele de sub streașină. La Bălinești, portrete de sfinți coboară in zona inferioară, sub firide; iar în sec. XVI, suprafața zidurilor este decorată de sus pînă jos, cuprinzind și cilindrul cupolei. Procedeul trece apoi și în Țara Românească. Trebuie admisă și inrîurirea monumentelor rusești decorate la exterior cu sculpturi și reliefuri, în plin ev mediu, după modelul Orientului asiatic *.

Decoratorii au făcut apel intii la vechiul testament. Cunoaștem predilecția artei creștine primitive și artei medievale pentru acest domeniu. În Transilvania, Maramureșul l-a îmbrățișat cu precădere, și a transmis tradiția aceasta Moldovei. Muntele Athos, la rindul lui, a făcut un loc larg temelor vechiului testament.

S-au ilustrat primele capitole din geneză; in țările române, probabil și sub inrîurirea manuscriselor ilustrate apusene sau influențate de Apus. În Nordul Transilvaniei și în Maramureș apar pe bolțile naosului și pronaosului; acoperă pereții naosului unde lasă un loc redus scenelor evanghelice. În Moldova, scenele din geneză împodobesc zona superioară a zidului de miazăzi, in dreptul nartexului. Către sfîrșitul sec. XVI și începutul celui următor, pătrund în interiorul bisericii. Iar în biserica mînăstirii Sucevița, scene din exod decorează bolta odăii mormintelor. În Țara Românească, scenele din geneză nu lipsesc din tinda sau exonartexul monumentelor din acest secol. Un ansamblu bogat și legat de teme din vechiul testament se vede realizat la San Marco din Veneția, unde datează din sec. XIII și este opera unor mozaiști greci, sau venețieni de educație bizantină; înrîuriți însă și de Apus.

Din vechiul testament, un izvor a fost mult folosit. E vorba de psalmi, din care s-au scris la început texte (în monumentele primitive ale lumii creștine), și s-au ilustrat scene începind din epoca paleocreștină pînă în sec. XIX, în arta bizantină, orientală și apuseană.

Psalmii liturgici sînt recitați la vecernie și utrenie, și in timpul liturghiilor. Așa sînt psalmii 102 și 135 (typika) executați duminica și in sărbătorile mari la inceputul liturghiei catecumenilor. Psalmul 50 se recită la utrenie, după evanghelie, înaintea canoanelor lui Cosma din Maiuma și Ion Damaschinul. E cuprins și în slujba proscomidiei. La vecernii și privegheri, la litie, se citesc psalmii 3, 33, 37, 62, 87, 102 și 142. Psalmii 134 și 135 formează polyeleul, care se cîntă la privegheri în ajunul praznicilor mari. Alți psalmi intră în compunerea ceremoniilor tîrnosirii de biserică, înmormîntării etc.

Au fost ilustrați în arta creștină încă din primele secole. Vedem astfel în mausoleul Gallei Placidia la Ravenna, în scena bunului păstor, psalmul 22. Pe fondul albastru de azur, într-o livadă cu pomi inclinați de vîntul serii, Cristos, bunul păstor, tînăr, fără barbă și elegant drapat in veșmint de purpură și aur, stă jos la poalele unui deal. Mîna lui stîngă se sprijină pe o cîrjă împodobită cu o cruce; cu mîna dreaptă

* Pentru a evita confuzii, folosim termenul de pereți cind e vorba de interiorul bisericii; zidurile sînt la exteriorul monumentului.

mîngiie o oaie. Alte cinci oi îl privesc. Mozaicul absidal de la Santi Cosma e Damiano este inspirat la rîndul său din psalmul 23.

În sec. XIV, în biserica din Lesnovo, în Serbia, David cu coroană pe capul înconjurat de nimb, cîntă din harpă. Un personaj feminin, drapat în maforion și cu nimb, îi însoțește cîntecul bătînd într-o tobă cilindrică. Nouă dansatori joacă o horă. Sînt cu capul gol și poartă tunici scurte cu mîneci strîmte, pantaloni și sandale. Doi cîte doi înlănțuesc mîinile, pe dinainte, pe pieptul unui al treilea. Pictorul s-a inspirat din psalmul 149. Din psalmul 89, care cuprinde rugăciunea lui Moise, a izvorît o altă scenă frumoasă zugrăvită pe pereții aceluiași monument. Moise, bogat înveșmîntat într-o tunică largă împodobită cu mărgăritare și cu o mantie pe deasupra acesteia, contemplă cerul din înălțimea unui deal cu creștetul în chip de trepte de scară. Mîinile lui schițează un gest de orator. Doisprezece bătrîni, drapați în toge și cu capul nimbat ca și el, țin mîinile în sus ca și cum ar aclama pe cineva sau s-ar ruga. La Diochiariu, la Muntele Athos, este ilustrat psalmul 148, într-o cupolă a exsonartexului. Cristos Pantocrator încadrat în « întreita lumină necreată » stă pe arcul cerului, înconjurat de puterile cerești. Într-un cerc exterior acestuia, soarele, luna și simbolurile evangheliștilor, inscripții liturgice și portretele lui Vasile cel Mare, Atanasie Grigore de la Nazians și Ioan Gură de Aur, ilustrează psalmul 149. La Portaitissa (Lavra Sf. Atanasie), pictorul s-a inspirat din psalmii 148 și 149. Pe cupola nartexului, regele David, muzicanți cu fluiere liturgice și țitere, leviți purtînd pe umeri o biserică cu cupole, și un mare număr de dansatori; patru dintre aceștia dănțuiesc plini de avînt și ritmează pașii bătînd din mîini. Numeroase animale zburdă pe coaste și la poale de munți.

În Țara Românească e ilustrată, în nartexul bisericii cimitirului din Stănești (Vîlcea), căința lui David: arhanghelul Rafael ridică spada deasupra capului acestuia împodobit cu coroana regală. Un serafim arată mai departe un cap tăiat așezat pe o pînzătură roșie. Proorocul Nathan se vede în primul plan. Pictorul s-a inspirat din psalmul 50, zis al pocăinței, care se recită la privegheri, în slujba litiei (oficiată în nartex). Descoperim și idei din paralipomena *(10*, 1—4). În biserici din nordul Moldovei (prima jumătate ori mijlocul sec. XV) aceeași temă apare, tot în nartex, pe peretele de miazăzi. E vorba de o tradiție maramureșeană, care se poate urmări în decorul bisericilor de lemn.

În biserica mînăstirii Sucevița (sfîrșitul sec. XVI), în bolta ferestrei de miazăzi a naosului, o scenă bine păstrată și armonios colorată ilustrează pasaje din psalmii 16 și 46. Cristos e înveșmîntat în costum de războinic cu spada în mînă. În bolta ferestrei de miazănoapte (a naosului), pictorul s-a inspirat din psalmul 48 pentru a zugrăvi cetatea lui Dumnezeu. Cadrul ușii naosului e împodobit, la rîndul lui, cu portretul lui Cristos închis într-un nimb ovoid. Ține sulul legii în mînă și binecuvîntează. Deasupra capului său e zugrăvit porumbelul închipuind Sf. Duh; iar în partea inferioară a imaginii, mîna lui Dumnezeu cu sufletele « drepților ». Doi îngeri au deasupra capetelor soarele și luna. O inscripție dă cuvinte din geneză. Scena este însă inspirată din psalmul 103.

În mînăstirea Cetățuia (a doua jumătate a sec. XVII), meșterii au ilustrat psalmii 140 și 105. Cristos a zugrăvit pe arcul cerului înconjurat de « întreita lumină necreată ». Simbolurile evangheliștilor și puterile cerești îl încadrează. Dedesubt, vedem două scene pline de viață, care pun în lumină măreția creației. Mulțime de oameni se roagă, iar alții dănțuiesc. În biserica cea mare a mînăstirii Hurezu, în monu-

mente transilvane din sec. XVIII și în multe biserici din Țara Românească, din aceeași vreme, pe bolțile tindei sau la partea superioară a pereților, regăsim ilustrația psalmului 148.

Psaltirile ilustrate nu lipseau în cursul evului mediu din casa ori din miinile credincioșilor care puteau să și le procure. Suveranii, marii dregători și mînăstirile posedau exemplare luxoase. Cîteva din acestea, opere datorite unor mari artiști, ne-au rămas pînă astăzi. Citām psaltiria nr. 139 din Biblioteca Națională de la Paris, capodoperă datată din sec. X. Psaltirile zise Chloudov, o serie întreagă; psaltirea mînăstirii Pantocrator de la Athos cuprinde ilustrații numeroase și de deosebită valoare artistică. Formează un izvor extrem de prețios și prezintă un repertoriu de teme și exemple, pe care nu-l poate lăsa deoparte nici un pictor bisericesc. În Moldova o psaltire frumos ilustrată este opera mitropolitului Anastasie Crimca (primii ani ai sec. XVII) și se află în mînăstirea Dragomirna.

Poezia liturgică

Poezia liturgică impresionează datorită valorii ei literare și, pusă în lumină de muzicanții bizantini și orientali, a inspirat numeroși pictori decoratori din toate vremurile. Trisaghionul sau imnul serafimilor este menționat în texte încă din sec. V. Se cîntă înainte de citirea apostolului, și face parte din ritualul înmormîntării.

În Bulgaria, în biserica din Perustica, « mielul », simbol al lui Cristos, e încadrat de îngeri și de animale apocaliptice. E socotit ca una din cele mai vechi figuri ale imnului serafimilor. La Sf. Sofia din Kiev, crucea e în centrul compoziției. Doi îngeri cu orarul încrucișat și patru serafimi o încadrează, laolaltă cu simbolurile evangheliștilor. În paraclisul nr. 6 de la Guereme, pe bolta absidei centrale, Maria stă între doi îngeri. Unul dintre aceștia înalță un stindard pe care sînt scrise cuvintele « sfînt, sfînt, sfînt ». La Toqale-Kilissé, trisaghionul este ilustrat la proscomidie. La Niceea, în biserica Adormirii Maicii Domnului (primii ani ai sec. XV), au fost zugrăviți, pe arcul triumfal, doi îngeri cu ripide pe care se citește trisaghionul. La Neredici, la sfîrșitul sec. XII, trisaghionul este pictat lîngă tronul hetimasiei, alături de doi heruvimi și de portretul « celui vechi de zile ».

La Popăuți, în Moldova, doisprezece serafimi cu ripide împodobesc bolta absidei principale: ilustrează trisaghionul. Scena cea mai frumoasă și mai bine păstrată se vedea, pînă acum cîțiva ani, pe bolta exonartexului mînăstirii Probota din Moldova. Data din anul 1529. « Cel vechi de zile » e aclamat de serafimi și de heruvimi. La Dobrovăț, Voroneț, Neamțu și Sf. Ilie, imnul este ilustrat pe bolta absidei principale.

La Mistra, în mitropolie, pe un timpan din diaconicon, pictorul a zugrăvit rugăciunea secretă care precedă trisaghionul. La Dečani, în Serbia, serafimi înconjură crucea, lancea și buretele. Exemplul datează din veacul al XIV-lea și trebuie socotit la originea scenelor zugrăvite în Țara Românească, la sfîrșitul sec. XVI și XVII.

Imnul heruvimilor e ilustrat în scenele liturghiei. Un al treilea imn important, executat la începutul liturghiei catecumenilor, este « Monogenis », « Unule născut . . . », cîntare care datează, se pare, din sec. VI. A inspirat, între alții, pe meșterul din mînăstirea Sucevița, care l-a înfățișat în bolta ferestrei de miazăzi a naosului. « Cel vechi de zile », încadrat de îngeri și de serafimi, planează deasupra chipului

lui Isus Emanuel, pe a cărui mînă dreaptă se înalță porumbelul Sf. Duh. La partea inferioară a compoziției se vede « Pietà ». O inscripție dă cuvintele imnului « Unule născut » în slava bisericească.

Melosul din ajunul Crăciunului

Face parte din slujba utreniei. Ciobanul care cîntă din fluier e inspirat din cîntece liturgice. Se vedea și în bazilica Sf. Apostoli din Constantinopol (descrierea lui Constantin din Rhodos). Este pictat în Capodocia, la Guereme. La Sf. Luca în Focida (Grecia) un cioban, ușor întors către înger și cu picioarele încrucișate, ține cu amîndouă mîinile fluierul pe care l-a deslipit de buze.

Motivul a călătorit, în arta bizantină, de-a lungul veacurilor. Îl găsim în Serbia, la Gradač și Arilje; la Mistra și la muntele Athos. A inspirat scene idilice în multe monumente din lumea bizantină, în Balcani și țările române.

Stihirea de Crăciun

E un tropar ale cărui cuvinte sînt scrise în scena nașterii pictată în biserica Brontochion, la Mistra. Aci, Maria așezată în capul oaselor se sprijină pe iesle în dreptul capului lui Isus. Vedem steaua, vestirea păstorilor, îngerii care cîntă, sosirea magilor și baia copilului. Compoziția cuprinde o a doua scenă în care Maria stă pe scaun și poartă pe Cristos. La spatele ei este Iosif; iar în față, un înger și magii cu darurile lor. La Gradač, în Serbia, sfîrșitul troparului e scris lîngă chipul Elisabetei cu Ioan botezătorul în brațe.

Stihirea de Crăciun a inspirat numeroase compoziții, picturi murale și icoane, care o ilustrează în chip aproape literal; nașterea este pictată alături de închinarea magilor. Așa este la Vatopedi, în Muntele Athos. Maria e culcată lîngă iesle; vestirea îngerilor și ciobanul care cîntă din fluier sînt în peisaj cu copaci. Îngerii cîntă în ceruri, unde vedem și steaua, iar închinarea magilor e alăturată nașterii. În catoliconul Lavrei, aflăm aceleași elemente, însă închinarea magilor este înlocuită cu sosirea lor; Maria stă pe scaun, iar ciobanul care cîntă din fluier apare în dreapta scenei. La Kutlumus (Athos), magii vin din dreapta; e pictată și baia copilului. La Studenica, în Serbia, din scena stihirii lipsesc magii; iar Maria ține în brațe pe Cristos și-l sărută în pragul peșterii; îngerii cîntă. Se vede și vestirea îngerilor, și baia copilului. Un înger a pătruns în peșteră; e pictat în genunchi lîngă iesle. În mînăstirea Diochiariu, tema e mult dezvoltată și « larg » pictată. În peisaj muntos, ciobanii și magii cu darurile lor sînt în fața Mariei care stă pe un tron de aur și își poartă fiul în brațe. Personificări, pămîntul ținînd peștera, pustiul cu ieslea pe brațe, sînt în genunchi lîngă tron. La partea inferioară a compoziției, episcopi și sfinți cinstesc cîntînd pe Maria. La Žiča, în Serbia, medalionul Mariei stînd pe tron și purtîndu-și fiul e înconjurat de îngeri care cîntă, de ciobani, magi, episcopi și numeroase alte persoane. Dedesubtul medalionului și în primul plan sînt pictate personificările pămîntului și pustiului. La Kremikovci, în Bulgaria, pămîntul în genunchi înalță pe brațe o stîncă imensă în coasta căreia se vede gura peșterii; iar pustiul poartă pe spate ieslele. Magii sînt urmați de episcopi și, în dreapta, numeroase persoane, ciobani se pare, apar cu sarici în spate.

Cîntecele de Crăciun

Au fost ilustrate în multe monumente bizantine și orientale. În trapeza de la Chilandari (Athos), de pildă, unde Maria stînd jos și purtînd pe Cristos e zugrăvită sub cercul cerului și încadrată de un nimb mare de lumină. În ceruri cîntă îngerii. Mai jos, pe pămînt, magii bogat înveșmîntați, aduc darurile. Ciobani, patriarhi și regi se închină Mariei. Tema e pictată și în transeptul de la Dionysiu; iar în trapeza acestei mînăstiri, dedesubtul portretului lui Ioan (botezătorul), Maria stă pe un tron de aur cu fiul ei în brațe. În ceruri îngerii « slavoslovesc »; jos, pe pămînt, episcopi și regi încadrează tronul. Vedem și personificările pustiului și pămîntului.

Imnul de laudă (megalynarul) al fecioarei Maria

E un tropar ce se cîntă, în liturghia lui Ioan Gură de Aur, după « ekfonisul epiclesei ».

În sec. XIV, în biserica domnească de la Argeș, Maria, pe tron, ține pe Isus pe genunchi. Compoziția cuprinde și portretele lui Ioan Gură de Aur și Nicolae, precum și ale arhanghelilor Mihail și Gavril. E zugrăvită în bolta absidei principale. O inscripție dă cuvintele imnului; iar ekfonisul epiclesei se citește, în ultimul registru, pe pergamentul episcopului zugrăvit în dreapta lui Grigore din Nazianz. În biserica cimitirului din Stănești (Vîlcea), monument din sec. XV, restaurat în prima jumătate a secolului următor, Maria rugătoare e pictată bust în bolta absidei principale. Inscripția este cea de la Argeș.

La praznicele împărătești, imnul de laudă este urmat de un « irmos » (din oda a 9-a). La praznicul buneivestiri, irmos-ul odei a 9-a cuprinde alte cuvinte.

Imnurile de laudă închinate Mariei au fost ilustrate, de-a lungul secolelor, in țările de tradiție bizantină și orientală. Meșterii au introdus uneori motive noi și din această pricină scenele nu sînt ușor de identificat. La Athos și în țările române, vedem însă des pictată, cu deosebire pe bolta pronaosului, pe Maria rugătoare cu Cristos zugrăvit într-un medalion. O înconjură îngeri și serafimi. În pandantivii calotei sau în jurul acesteia aflăm portrete de sfinți melozi (Mitrofan, Cosma din Maiuma, Teofan, Iosif, Iaon Damaschinul ori alții). Picturile murale din mînăstirea Sucevița și monumente moldovenești din sec. XVII cuprind numeroase alte exemple.

O scenă din Molivoklisia, la Athos, ilustrează textul primului tropar. Maria stă pe tron și ține pe Cristos pe genunchiul stîng. Îngeri, prooroci, episcopi și sfinți o încadrează. La spatele ei, în planul din fund, e zugrăvită o biserică cu mai multe cupole într-o grădină cu numeroși copaci. Regăsim compoziția în Moldova, la începutul sec. XVI, pe bolta nartexului, în mînăstirea Humor. În centru, Maria rugătoare cu Cristos la pieptul ei e înconjurată de îngeri și de arhangheli care se țin de mîini și par a dănțui în jurul ei (dans liturgic). Într-un al doilea cerc dănțuiesc prooroci; le zboară mantiile, la spate, atît e de vie mișcarea lor. În spații triunghiulare și la extremitățile compoziției ne întîmpină portrete de melozi pictați pe fonduri arhitecturale. Poartă rotuli pe care sînt scrise cuvinte din imnurile închinate Mariei. La

Vatra Moldoviței, compoziția cuprinde aceleași elemente. În mînăstirea Hurezu, din Țara Românească, tema apare pe o calotă. Maria stă pe tron cu Cristos în brațe. În jurul medalionului care o încadrează, sînt scrise în grecește cuvintele « De tine se bucură . . . ». Trei arhangheli cu monogramul lui Cristos în mîini, îngeri, sfinți, cuvioși și « drepți » încadrează compoziția. Se îndreaptă cu toții către poarta unei cetăți în interiorul căreia se vede biserica sfințită și grădina minunată.

Sfinții melozi

Cultura grecească, arta, literile și filozofia antică au stat la baza educației cugetătorilor și artiștilor creștini din epoca patristică. Renașterea bizantină are drept izvor principal « reîntoarcerea la antichitate ». Scriitorii mari, arhitecții, sculptorii, pictorii, poeții și muzicanții au fost prețuiți în cel mai înalt grad. Filozofii greci erau citiți și studiați. Portretele lor apar pe pereții monumentelor de tradiție bizantină în sec. XVI, XVII și mai tîrziu. Le aflăm în arta apuseană, cu două sau trei sute de ani mai înainte, în sculptura monumentală, în pictura de sticlă (vitralii) și în miniaturi. În chip firesc, cugetătorii, scriitorii, poeții și artiștii s-au bucurat, la rîndul lor, de multă prețuire. Biserica a înscris printre sfinți un mare număr dintre aceștia, la Bizanț, în Orient și în Apus. Le vedem portretele în majoritatea monumentelor de tradiție bizantină; iar în țările române pînă tîrziu, în veacul XVIII și prima jumătate a celui următor. Poezia, strîns legată de muzică în antichitate și la Bizanț, a dat bisericii un mare număr de opere care au trecut în liturghii. Poartă numele de « faceri »; iar autorii lor sînt melozii. « Sfinții melozi » sînt citați în Erminia de la Athos: Gherman patriarhul, Sofronie din Ierusalim, Filotei patriarhul, Andrei din Creta, Ioan evanghelistul, Gheorghe din Nicomidia, Metodie patriarhul, Ciprian, Anatolie, Ioan Damaschinul, Cosma, Iosif, Teofan, Vizantie, Ștefan Aghiopolitul, Gheorghe din Sicilia, Simion, Arsenie, Efrem din Karia, Andrei « Pyrrhos », Teodor Studitul, Romanos melodul, Serghie, Leon arhiepiscopul, Leon « maistor » (arhitect), Vasile Pigriotul, Cristofor Protasicritis, Iustin, Nicolae, Cassiania « Dreapta » (înscrisă printre « dikaei », sfinții numiți drepți).

Ioan evanghelistul este citat ca autor a celei de-a patra evanghelii, cea mai frumoasă ca stil și formulare artistică; ca autor, de asemenea, al Apocalipsului, trecut printre cărțile canonice ale noului testament. Romanos este cel mai strălucit poet muzicant al epocii lui Justinian. I se datoresc, între numeroase opere de mare valoare, « patimile Domnului», Gherman patriarhul este autorul, după tradiție, al lucrării fundamentale de exegeză liturgică și istorie, « Istoria eclesiastică ». De fapt, i se datorește, se pare, organizarea acestei lucrări de un interes capital, alcătuită din texte din epoci diferite. Teodor Studitul, dogmatist celebru, a luminat și problema cultului icoanelor. Ioan Damaschinul (originar din Damasc, Siria) a contribuit alături de cel dintîi (călugăr din mînăstirea Studion din Constantinopol), la victoria iconodulilor și înfrîngerea iconoclaștilor. A scris în același timp pagini rămase celebre privitoare la Maria. Serghie este, socotim, patriarhul considerat de tradiție drept autor al acatistului Maicii Domnului, adevărată compoziție simfonică bizantină, legată de evenimente istorice (asediul Constantinopolului, sec. VII, de perși conduși de regele Chosroes), și constînd dintr-un text literar cu conținut istoric, liric și de rugăciune, pus pe muzică. Aceasta cuprindea soli, recitative, coruri și părți orches-

trale. Ne-am ocupat la vreme de ilustrația acestei opere. Andrei din Creta este autorul « canonului », zis al lui Andrei Criteanul, cuprins în liturghiile din postul mare. Sofronie din Ierusalim, Cosma, Iosif, Teofan au scris cuvintele și muzica a numeroase imnuri închinate Mariei. Leon « maistor », am arătat, a fost arhitect. E trecut de tradiție printre sfinții melozi, laolaltă cu cugetătorii, poeții, muzicanții mari și dogmatiștii bisericii.

Portretele sfinților melozi au devenit, încă din sec. XVI, în arta bizantină și orientală, lucrări de serie. Anume amănunte de costum, « gluga » lui Ioan Damaschinul, de pildă, și forma bărbii, abia dacă disting un chip de altul. Unii meșteri au pictat vederi de orașe ori edificii cu ajutorul cărora să poată individualiza personajele. Este evident că și în această materie se recomandă studiul, cercetarea și coborîrea în vremi pentru a afla un prototip caracteristic și mai aproape de adevăr. Lucrarea aceasta nu s-a făcut încă.



EXTERIORUL

Arborele lui Iesai (Iesei)

Izvorul temei îl aflăm în Isaia (*7*, 14; *9*, 5; *11*, 1). Tema a fost ilustrată pentru prima dată, în Apus, înainte de sfîrșitul sec. XI. Una din cele mai vechi înfățișări se păstrează în evangheliarul din Praga, numit și evangheliarul încoronării regelui Vratislav, datat de la sfîrșitul acestei epoci. Lîngă Isaia, stă Iesei, care poartă un pomișor. Șapte porumbițe sînt pe crengi. În același chip e înfățișat arborele lui Iesei (sec. XII) pe fațada bisericii Notre-Dame-la-Grande, la Poitiers; într-o frescă din Franța și într-un evangheliar din Salzburg*. Suger, celebrul călugăr din mînăstirea Saint-Denis (Paris), inspiratorul unui întreg simbolism și a unei arte medievale originale, a dezvoltat ideea și a dat temei forma definitivă. O aflăm într-un vitraliu din Chartres, copie (din 1150) a unui vitraliu din Saint Denis. Din Iesei se înalță un copac mare. Tulpina este formată din portrete de regi așezați unul deasupra celuilalt. Nu poartă nici un atribut. În creștetul copacului, tronează Maria. Dumnezeu și cele șapte porumbițe ale Sf. Duh planează deasupra în văzduh. Mîna lui Dumnezeu, ori un porumbel, se vede deasupra proorocilor, a căror portrete constituie crengile copacului. Iesei e înfățișat culcat pe patul său, și dormind. O lampă aprinsă apare deasupra capului lui, ca să ne arate că e noapte și că ceea ce vedem noi, el a văzut în vis.

Tema arborelui lui Iesei a izvorît dintr-o dramă liturgică celebră, care se reprezenta la Crăciun în numeroase biserici apusene. Unul după altul, proorocii vesteau venirea lui Cristos, și recitau cîte un verset din cărțile lor**. Cruciații duc tema în Orient. În 1169, pe vremea regelui Ierusalimului Amaury, mozaistul Efrem a înfățișat arborele lui Iesei în biserica din Bethleem. Îl regăsim, în Italia, sculptat pe un stîlp din catedrala din Orvieto. Compoziția scenei de aci și amănuntele se regăsesc în picturi murale de la Athos (Lavra și Diochiariu) și în bisericile moldovenești din sec. XVI (Humor, Vatra Moldoviței, Voroneț și Sf. Gheorghe din Suceava). La Orvieto și în Răsăritul bizantin, volutele sînt rînduite două cîte două (16 în total). Încadrează chipurile regilor Israelului. În creștetul copacului, îngerul vine în zbor spre Maria, și-i aduce vestea cea mare. Amănuntele nu sînt aceleași toate, și nici înfățișate absolut la fel în scena de la Orvieto și în scenele răsăritene. În cea dintîi, vedem pe Sibila Eritree și pe poetul latin Vergiliu. Vergiliu a proorocit, în egloga a patra, nașterea unui copil minunat, iar Sibilei Eritree, evul mediu apusean i-a atribuit o proorocire relativă la întruparea lui Cristos din Maria. Era scrisă pe sulul desfășurat din mîna ei la Orvieto, și se citește și azi pe fațada domului din Sienna. Vergiliu și Sibila nu apar în înfățișările răsăritene ale arborelui lui Iesei.

Arborele lui Iesei e pictat în țările de tradiție bizantină pe suprafețe mari. Îl vedem în Moldova pe zidul exterior de miazăzi, inspirat ori luat după miniaturi apusene. În unele cazuri, volutele și întreaga dispoziție a pomului reproduc în chip evident o lucrare la orfevrărie. Pensula meșterului a indicat metalul și reflexele lui. În alte cazuri aflăm copii după lucrări de lemn. Analize amănunțite ar putea descoperi lucruri interesante.

În Erminia de la Athos, Iesei e arătat dormind. Din pieptul lui se înalță trei tulpini. Cea mai mare se îndreaptă în sus și încadrează

* E. Mâle, *L'art religieux du XII^e^ siecle en France*, p. 171, n. 2.
** E. Mâle, *L'art religieux du XII^e^ siecle en France*, pp. 171–172.



ÎNGER CITIND ÎN «CARTEA CEA MARE» (apocalipsul Sf. Ioan), detaliu, pictură murală, sec. XIII (mitropolia din Mistra). (GM)

JUDECATA DIN URMĂ, detaliu, pictură murală, sec. XVI (Humor).

ISUS CRISTOS DREPTUL JUDECĂTOR, pictură murală, sec. XIV (biserica Sf. Petru şi Pavel, Tîrnovo, Bulgaria). (Gr)




МР ѲУ
IC
XC





JUDECATA DIN URMĂ, pictură murală, sec. XVI (Voroneț).

JUDECATA DIN URMĂ, pictură murală, sec. XVI/XVII (Sucevița).

JUDECATA DIN URMĂ, pictură murală, sec. XVIII (Oci).

JUDECATA DIN URMĂ, pictură murală, sec. XVIII (Surdești). (IDS)





JUDECATA DIN URMĂ, pictură murală, sec. XVI/XVIII (Rîșca).



FECIOARELE CUMINȚI, pictură murală, sec. XVIII (Culpin). (Av)



ACATISTUL MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței).

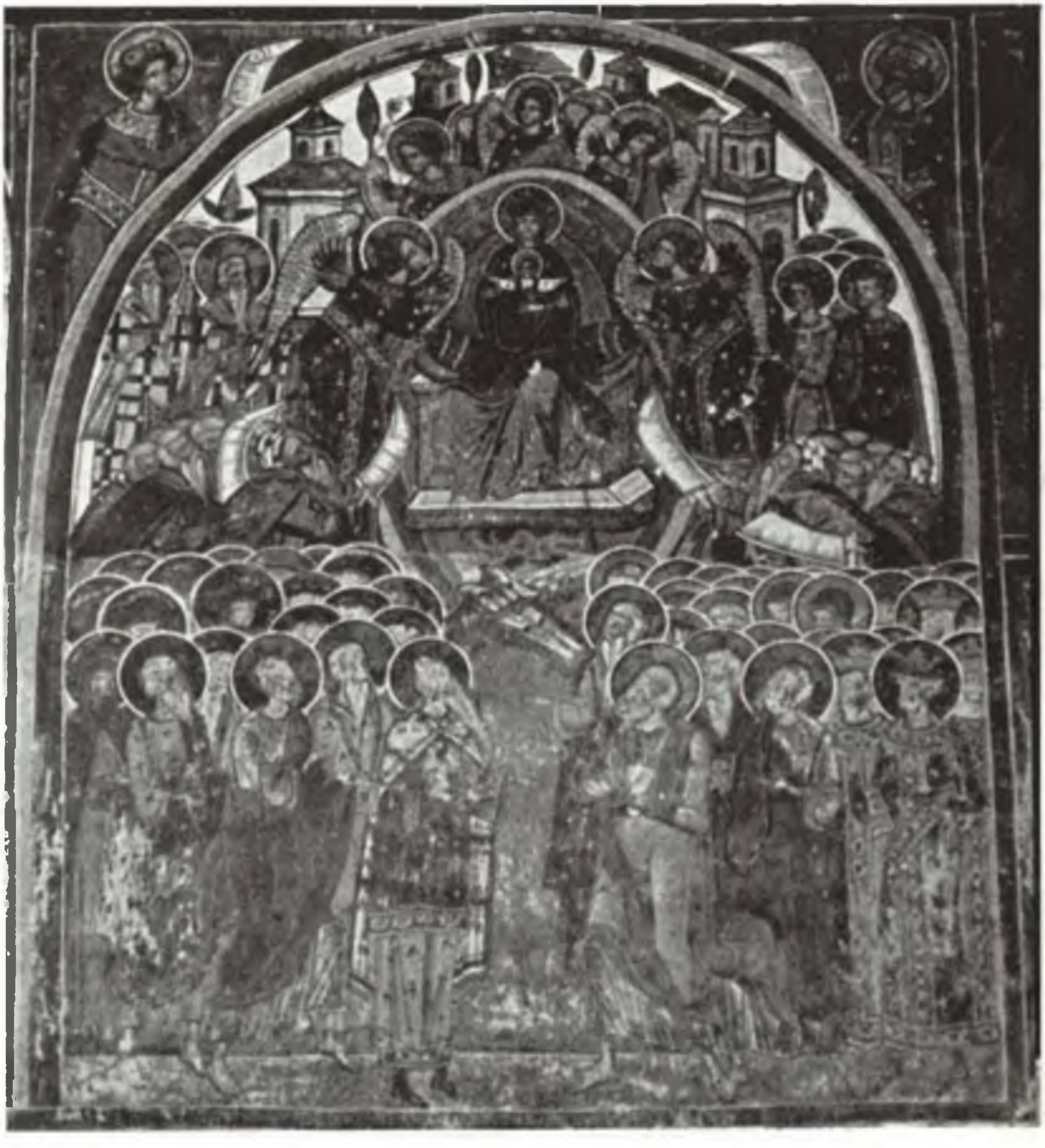


ACATISTUL MAICII DOMNULUI, pictură murală, sec. XVI (Humor).

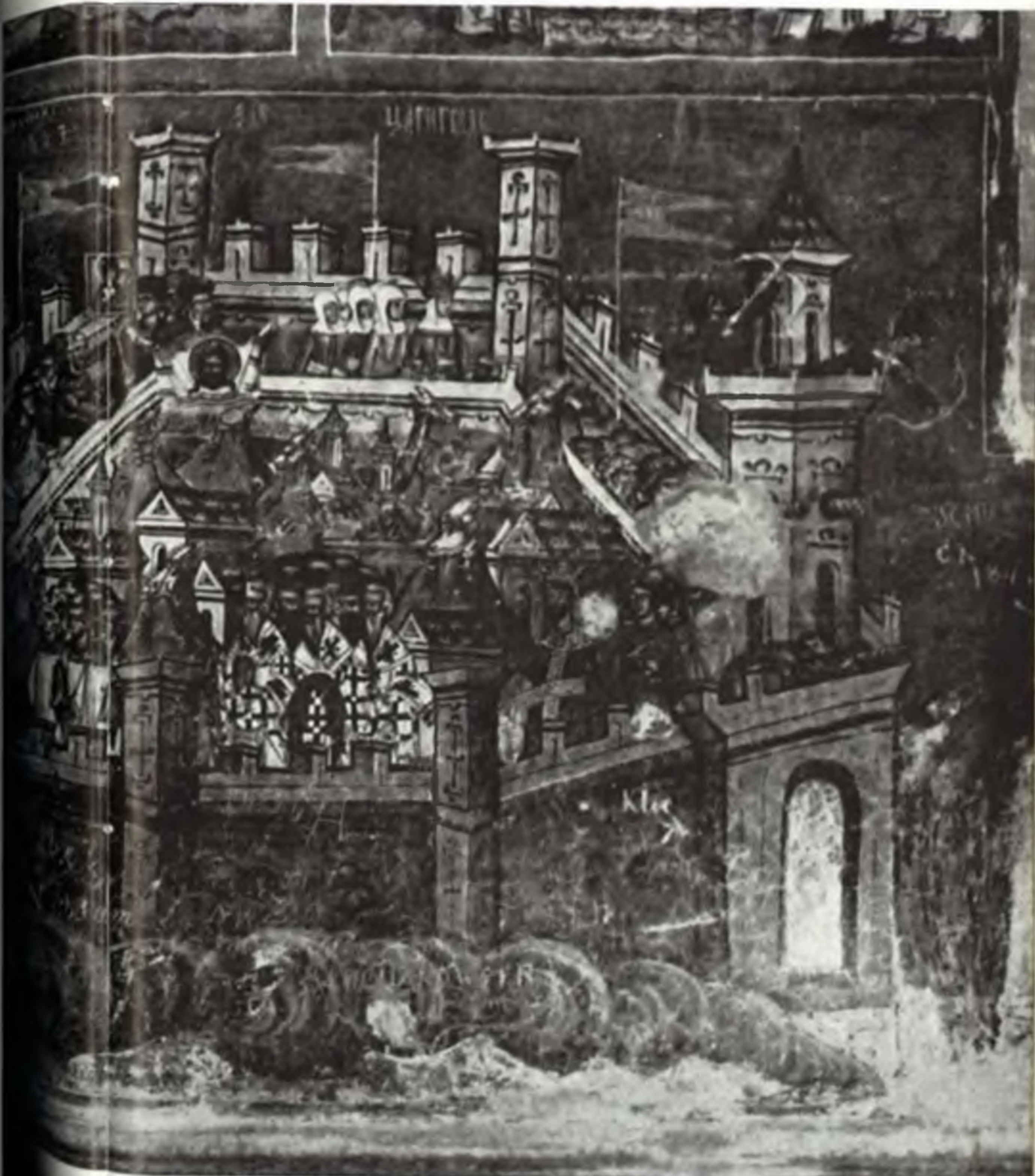


ASEDIUL CONSTANTINOPOLULUI, detaliu, pictură murală, sec. XVI (Vatra Moldoviței). →

ACATISTUL MAICII DOMNULUI, detaliu, pictură murală, sec.XVI (Humor).







IMN ÎNCHINAT MARIEI, pictură murală, sec. XVIII (biserica Crețulescu, București).



CINUL, pictură murală, sec. XVI/XVII (Sucevița). →

SCARA DREPȚILOR (Climax), vieți de sfinți, pictura murală, sec.XVI (Rîșca).





regii evreilor de la David pînă la Cristos. Cel dintîi e David, în mîini cu o harfă; apoi Solomon și ceilalți regi cu sceptru în mînă. În creștetul copacului, nașterea lui Cristos. Printre ramuri, sînt proorocii cu suluri desfășurate în mîini (pe ele ce sitesc proorocii privitoare la Cristos). Îl privesc și-l arată cu mîna. Dedesubtul proorocilor, învățații Greciei și vrăjitorul Falaam contemplă pe Cristos și-l arată cu mîna.

În Bulgaria, tema e ilustrată pe arcele bolții naosului în biserica Sf. Petru și Pavel din Tirnovo. Proorocii sînt zugrăviți bust, doi cîte doi, unii deasupra celorlalți. Nu poartă rotuli, lipsesc filozofii. La Bovo-ševo se văd proorocii Moise, Aaron, Zaharia, Balaam, Sibila, Avraam, Ieremia, Solomon, Ezechiil, Iona și Ghedeon. Portretele lor sînt închise în medalioane mici, împărțite în două serii, și rînduite în jurul lui Cristos — « Cel vechi de zile» și tronul hetimasiei. Picturile datează din anul 1488. În refectoriul de la Bačkovo și în biserica Nașterii Domnului de la Arbanassi, revedem subiectul. În acest din urmă monument, patru regi — David, Solomon, Roboam și Ezechia — împodobesc tulpina principală. Proorocii sînt zugrăviți în picioare sau bust pe ramurile laterale. Solomon singur și patru prooroci țin rotuli cu inscripții. Tema este îmbogățită cu cîteva scene: asinul lui Balaam, rugul lui Moise, cei trei evrei în cuptorul de foc, nașterea și înălțarea lui Cristos și Maria. Filozofii Astacoe (sic), Solon, Protagoras, Socrate, Homer, Aristot, Plutarch, Sibila și alții doi sînt figurați la dreapta și stînga lui Iesei care doarme. Țin toți rotuli cu inscripții.

Arborele lui Iesei n-a fost pictat în Țara Românească. În Moldova, am arătat, apare în bisericile din sec. XVI pe zidul de miazăzi; la Humor este însă pictat la miazănoapte, iar în bisericile din secolul următor în interiorul monumentelor, pe un perete al nartexului. La Vatra Moldoviței aflăm ramuri multe. Încadrează figuri de prooroci, pictați în picioare în corole de flori, și scene: cei trei tineri în cuptorul de foc, asinul lui Balaam, nașterea, ispita (lui Isus), punerea pe cruce, înălțarea și Maria — izvor de viață. La Voroneț, regii formează tulpina centrală a copacului: Maria și Cristos sînt în creștet. Filozofii Aristot, Platon. Sibila, Socrate și doi alții, cu numele mai greu de citit, poartă rotuli cu inscripții. La Sf. Gheorghe din Suceava, arborele lui Iesei e aproape șters. La Sucevița e împlinit cu o friză frumoasă de «filozofi»: Astacoe, Sibila, Goliud, Porfirie, Saul, Homer, Platon, Sofocle, Aristot, Vason și Iason. Țin toți rotuli cu inscripții.

Filozofii

Formează o temă interesantă, de origine apuseană. Prezintă un număr de creștete: filozofii biblici, poeții antici, filozofii păgîni în frunte cu Aristotel și sibilele. La origine aflăm înrîurirea filozofiei arabe și evreiești înflorite în Spania și înfiltrate în lumea apuseană. Arabii cunoșteau filozofia grecească. Traduseseră operele principale în limba lor, în Siria și, cu deosebire, în centrul lor cultural principal Edessa. Alfarabi (sec. X) a studiat și tradus pe Porfirie, Aristotel și Platon. Ibn Sina (Aviceanna) (980—1037) a adîncit metafizica lui Aristotel. În sec. XII, Ibn Rochol (Averroes), în Spania, principalul reprezentant al filozofiei arabe, Raymund, arhiepiscop de Todela, le-a tradus în limba latină operele. Filozofii arabi au fost maeștrii învățaților evrei din Spania. Printre aceștia a strălucit Moise Ben Maimon la Cordoba (1135—1204). Moștenitor al arabilor și grecilor a înrîurit cugetarea lui Toma din Aquino și etica

lui Spinoza. Scolastica sec. XIII este în relație directă cu învățații arabi și evrei *.

În catalogul bibliotecii lui Constantin Mavrocordat, publicat de N. Iorga, citim înscrisă la pagina 12 sub nr. 61, O tipăritură grecească cu titlul « Operele lui Omer cu comentarii ». Aci sînt cuprinse și lucrări ale filozofului Porfirie.

« Filozofii » apar în sec. XVI, în pictura țărilor de tradiție bizantină. Îi vedem zugrăviți în biserica Sf. Nicolae-Spanos, la Ianina, în Grecia. Platon poartă costum militar; Apolon are capul acoperit cu un văl brodat. Alături de aceștia, Solon, Aristotel, Plutarch, Tucidide și Filon, cu capul gol sau acoperit de o stofă. În trapeza Lavrei Sf. Atanasie, la Athos, o friză pictată la stînga și dreapta lui Ieseu sub copac, ne arată pe Cleante, Solon, Pitagora, Socrate, Homer, Aristotel, Sibila, Platon și Plutarch. Poartă tunici lungi încinse la mijloc și o pelerină sau sînt înveșmîntați ca împărați bizantini. Unii, Pitagora, de pildă, sînt cu capul gol; alții poartă coroane cu mai multe ramuri. În picioare, discută și fac gesturi comentînd cuvintele înscrise pe rotuli din mîinile lor.

Cea dintîi observare trebuie să privească numele de filozof dat, într-un înțeles foarte larg, unor scriitori ai antichității sau unor reformatori sociali: Apolonius, Solon, istoricul Tucidide, poetul Homer și istoricul Plutarch. În Moldova este numit filozof și Saul și, alături de acesta, Thulis (?), rege al Egiptului (?), Astacoe (?) etc. Sibilele, trecute printre filozofi, sînt înveșmîntate ca împărătesele și poartă acest nume. Prezența lui David, a lui Solomon și altor regi ai lui Israel, precum și aceea a lui Valaam vrăjitorul, complică și mai mult problema.

Cu excepția unui exemplu aflat în catedrala din Ulm (sculpturi pe strănile catedralei, datate din a doua jumătate a sec. XV), în Apus nu aflăm figurată tema filozofilor. O datorăm pătrunderii scolasticii la Muntele Athos. A fost înregistrată de lucrări grecești de istorie și exegeză și a trecut, complicată și încărcată de amănunte, în manualele de pictură. Aflăm aci și următoarele: « Șapte filozofi s-au întrunit într-o casă din Atena și au pornit o dispută foarte savantă și originală. Aceasta avea de obiect întrebările care privesc venirea pe lume a lui Cristos. S-au întrunit laolaltă Apolon, Solon, Tucidide, Platon, Plutarch, Aristotel, Chillon Philologos. Filozofii (șase la număr) au întrebat pe Apolon și l-au rugat să proorocească. Apolon a răspuns: Fecioara va naște pe Dumnezeu — « Cuvîntul nemuritor », una din cele trei ipostaze ale Dumnezeirii. Casa acestuia e Maria. Filozofii au protestat la început și apoi aprobînd au proorocit și ei venirea lui Cristos și întruparea lui ». Citim acestea, între altele, și în Erminia lui Galetowski, din Cernigov (Polonia), apărută la 1665 și tradusă, la București, în 1678**. Manualele au amestecat și elemente de folclor, cărora le datorăm complicațiile amintite. Erminia de la Athos definește chipurile și dă inscripțiile ce trebuie să figureze pe rotulii desfășurați din mîinile personajelor.

« Apolonius. Bătrîn, barbă mare, despărțită în două și un văl pe cap. Pe rotulus, inscripția: Eu vestesc într-o treime un singur Dumnezeu** domnind peste toate. Cuvîntul lui nepătruns se va zămisli în pîntecele unei fecioare. Asemenea unui arc din care țîșnește focul, el va

---

* Gustave Cohen, *La civilisation occidentale du Moyen-Age du XIe au XVe siècles*, pp. 225—226; Gilson, *Philosophie du Moyen-Age*; L. Brehier, *Philosophie du Moyen-Age*.

** A. Xyngopoulos, *Messaionica mnimeia Ioanninon*, pp. 14—15; V. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Danker und Schirftstellen in den Kirchenmalerei des Morgenlandes*.

străbate iute văzduhul; va cuprinde întregul univers plin de viață, și-l va aduce în dar tatălui său. Solon atenianul. Bătrîn, barbă rotunjită. Spune: Cînd va străbate pămîntul care se va schimba mereu, el își va făuri un trup fără prihană. Ținta neobosită a Dumnezeirii e să nimicească patimile care nu se vindecă. El va fi ținta urii unui popor necredincios. Din înălțimea unui munte, el va răbda toate de bună voie și cu blîndețe. Tucidide. Părul capului care înălbește, barba în trei părți. El spune: Dumnezeu este o lumină evidentă; slavă lui. Din înțelepciunea lui răsar toate și se împlinesc într-o singură unitate. Nu există alt Dumnezeu, nici înger, nici înțelepciune, nici duh . . . El e singur Domnul, creatorul a tot ce există . . . »

Pe zidul mînăstirii Sucevița, Saul n-are rotulus cu inscripție. Goliud (?) ține însă unul în mîini cu o inscripție: « La început Dumnezeu, apoi Cuvîntul, și Duhul s-a înălțat deasupra a toate ». Pe rotulusul lui Porfirie citim: « Cerul a pecetluit cu cuvintele lui Dumnezeu, și toată tăria cu Duhul gurii sale, cînd va veni ». Vason (?) vestește, la rîndul lui: « Negrăit și neștiut de toate făptura »; iar Iason (?): « Va veni cu lumina negrăită și va lumina pe cei ce sînt în întuneric ».

Costumele sînt interesante. La Moldovița și Voroneț filozofii poartă coroane cu cinci ramuri împodobite cu pietre, și o tunică lungă pînă la glezne, cu mîneci strîmte la încheietura mîinilor. Mărgăritare împodobesc gulerul, manșetele și marginile din față. O stofă brodată le acoperă mijlocul, iar capătul ei e aruncat pe brațul drept, amintind orarul diaconilor. Cîteodată o mantie sau o pelerină e aruncată deasupra tunicii. La Sucevița au atitudini de oratori: întreabă, răspund ori arată cuvintele de pe rotuli. Costumul lor se apropie aci de acela al marilor preoți evrei: o tunică lungă, brodată pe poale, o a doua tunică strînsă la cingătoare și o pelerină prinsă cu agrafă la gît. Mînecile celei de a doua tunici, largi, se opresc la cot. Chipurile reproduc, în genere, un singur tip: fruntea înaltă, nasul lung, ușor curmat la legătura cu fruntea, urechile mici, umerii obrajilor în relief și ochii apropiați. Par tineri, deși poartă bărbi albe mari. La Voroneț și Vatra Moldoviței sînt fără barbă sau cu barbă neagră, iar părul capului e buclat. Au fruntea mică, nasul ușor îndoit, ochii depărtați, bărbia ascuțită, și sînt bruni. Platon, la Vatra Moldoviței, are o tavă pe coroana lui și, pe aceasta, se vede un copil. La Voroneț, copilul este înlocuit cu un schelet, iar tava printr-un mormînt.

Sibilele

Se numeau astfel în antichitate, toate femeile care prooroceau, preotesele lui Apolon în special. Erau fecioare ca vestalele. Vechiul testament nu le cunoaște. În Apus, sibila este cuprinsă în *Dies irae*: « Teste David cum Sibylla ». În sec. XI, XII și XIII sînt pomenite o sibilă sau două, Erithreana și Tiburtina. Cea dintîi e numită și Delfica (în Grecia), și Sibylla de la Cumes sau Cimmeriana (în Italia). În sec. XIII, proorocește judecata din urmă, iar în sec. XV e în relație cu bunavestire. În acest din urmă caz, spada pe care o poartă, de obicei, e înlocuită cu o floare. Sibila Tiburtina (din Tibur sau Tivoli) slăvește pe Maria; aceasta apare cu copilul în brațe împăratului August*.

* L. Réau, *L'Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, pp. 420–430.

Apusul cunoaşte 12 sibile: Persica, Libica, Erythreana, Cumeana, Sameana, Cimmeriana, Europeana, Tiburtina, Agrippa, Delfica, Hellespontica, Frygia. Numele de sibilă, de origină necunoscută precis, insemnează proorociţă ideală (*Oracolele — preziceriile — sibiline* sint opera unui evreu din Alexandria care a scris către anul 40 al erei noatre, şi a intrebuinţat pentru prima dată numele acesta). Sibilele sint sculptate şi pictate pe marmură şi piatră, table de metal şi lemn; pe sticlă, pergament şi pe pereţi in bisericile franceze din Sens, Aix, Autun, Auxerre, Beauvais etc. Cea mai bogată ilustraţie se vede, pe pergament, in ceaslovul principesei Ana, fiica lui Ludovic al XI-lea. Poartă fiecare atribute deosebite: Persica, o lampă; Libica, o făclie aprinsă, Erythreana, un trandafir alb ori un boboc de trandafir; Cumeana, ieslele de la Bethleem; Samiana (din insula Samos), un leagăn; Cimmeriana (de la Marea Neagră), un cornet in formă de biberon de alăptat; Triburtina, o mînă; Agrippa, biciul cu care a fost bătut Isus; Delfica, o coroană de spini; Hellespontica (sau Aspontiana), o cruce; Frygiana, o cruce mare de procesiune împodobită cu un stindard roşu cu benzi de aur.

Erminia de la Athos nu pomeneşte decit o singură sibilă, aceea din liturghia înmormintării şi din *Deis irae*. Monumentele bulgăreşti nu arată, la fel, decit o singură sibilă, ca şi picturile murale moldoveneşti din Humor, Moldoviţa, Voroneţ, Sf. Gheorghe din Suceava etc. Poartă numele de împărătească; o coroană cu şapte ramuri fixează, pe cap, vălul ce se revarsă pe git şi la spate; o tunică lungă brodată şi împodobită cu mărgăritare, sandale de purpură. Poartă rotulus cu inscripţie. Pe acel al sibilei din Moldoviţa citim cuvintele: « Dumnezeu s-a arătat celor ce nu credeau intr-insul ». Tot aşa şi la Voroneţ. La Sf. Gheorghe din Suceava, pe rotulus e o altă inscripţie: « Dumnezeu ni s-a înfăţişat ca om şi ca Dumnezeu, el care a fos la iad, şi în faţa căruia toţi au tremurat ».

Cinul

Pentru a acoperi suprafeţele zidurilor exterioare ale bisericilor, intr-o vreme şi în regiuni în care cugetarea teologică şi iconografia nu creaseră mai nici o temă, pictorii au fost nevoiţi să folosească imprumuturi. Au « imprumutat » Apusului arborele lui Iesei şi filozofii, alături de alte teme secundare. Şi au transpus din iconografia rusească o temă bogată şi de un minunat efect decorativ, numită cu cuvintul rusesc de cin, care insemnează ordine, ierarhie. Cinul este o devoltare a temei deisis. O aflăm pe o broderie rusească din prima jumătate a sec. XV (din Serghieva Troiţkaia Lavra). Isus Cristos este brodat intre Maria şi Ioan (botezătorul); arhanghelii Mihail şi Gavril, apostolii Petre şi Paul, Ioan evanghelistul şi Sf. Eftimie (patronul donatorului acestei broderii) împlinesc subiectul. În Moldova, tema dobîndeşte o înfăţişare bogată şi impresionantă. Cel mai vechi exemplu datează din 1529, şi se vede pe zidul mînăstirii Probota. Al doilea e din 1530 şi împodobeşte mînăstirea Humorului. Deisis este zugrăvită la răsărit in axa bisericii: Isus Cristos, mare preot, stă pe tron cu evanghelia deschisă în mîini, între doi îngeri care i se închină; doi arhangheli sint unul lingă Maria şi celălalt lingă Ioan Botezătorul. Îngeri sint zugrăviţi în firidele de la partea superioară a zidului: in mers se îndreaptă către răsărit, de la miazănoapte şi miazăzi, către Isus Emmanuel, figurat in axa ferestrei. Ilustrează o proorocie a lui Miheea (*5*, 1—2). Ideea e inspirată şi din cuvintele evanghelistului Matei (*1*, 22—24).

Într-un al doilea registru, motivul central este Maria stind pe tron și purtînd pe Isus în brațe. E încadrată de prooroci pictați în friză și îndreptîndu-se spre ea de la miazănoapte și miazăzi. Tema zugrăvită este întruparea lui Isus. În al treilea registru, cei 12 apostoli și cei 70, ucenicii lor, sînt rînduiți în friză, la stînga și dreapta temei deisis, inspirată din epistola către evrei a apostolului Pavel (*4*, 14—15; *8*, 1—3).

Chemarea apostolilor e definită, la rîndul ei, în evanghelia lui Luca (*9*, 51—62; *10*, 1—16).

Episcopii împodobesc cel de-al patrulea registru și încadrează « sfînta năframă ». În ultimele două registre vedem ucenici și pustnici: arhanghelul Mihail este în centrul frizei, la răsărit sub năframă.

Ansamblul de la Humor figurează biserica și ilustrează, aproape literal, textele evanghelice. La Vatra Moldoviței, registrul superior este împodobit cu îngeri și serafimi; în centrul frizei e « cel vechi de zile », inspirat din vedenia lui Isaia (*6*, 1—5).

Al doilea registru ilustrează întruparea lui Isus: proorocii se îndreaptă către Maria care poartă pruncul în brațe. Cel de-al treilea, apostolii cu rotuli închiși, evangheliștii cu cărți și episcopii cu potire în mîini. Motivul central este Isus copil pictat pe disc, acoperit cu aerul și avînd deasupra steaua. Un miel alb e zugrăvit deasupra. Al patrulea registru cuprinde o friză de mucenici ținînd în mîini fiecare o cruce mică; al cincilea, pustnici.

Al treilea exemplu de cin se vede la Voroneț. În zona superioară, Isus binecuvîntînd înfățișează pe Dumnezeu-tatăl potrivit iconografiei bizantine; îngeri lăncieri cu monograma Cristos îl încadrează. Într-a doua zonă sînt zugrăviți serafimi. A treia ilustrează întruparea lui Cristos: Maria stînd pe tron și purtînd pe Isus formează motivul central. E încadrată de arhanghelii Mihail și Gavril și de proorocii mesianici. Printre aceștia din urmă apar Aaron și Melchisedec. În a patra zonă sînt zugrăvite simbolic jertfa lui Isus și chemarea apostolilor: în centru Isus copil, pe disc, între doi îngeri diaconi, e încadrat de cei 12 apostoli cu evanghelia în mînă sau cu suluri închise și de arhidiaconi. Pe registrul de dedesubt sînt episcopi și pustnici. Ultimul arată portrete de sfinți militari și de mucenici.

Pe zidul mînăstirii Sucevița aflăm un cin bogat și complet. Doi îngeri în zbor, medalionul « celui vechi de zile » și serafimi sînt pictați in zona superioară. Sînt ilustrate astfel vedeniile lui Daniil și Isaia (*7*, 9—10; *6*, 1—4).

În al doilea registru, Isus Emanoil, încadrat de doi arhangheli, e centrul frizei de îngeri lăncieri cu monograma lui Cristos. Într-al treilea, vedem întruparea lui Isus. Printre prooroci, Moise înalță un medalion cu portretul Mariei rugătoare. Cel de-al patrulea registru are drept centru deisis: Cristos mare preot, cu pallium și încadrat de arhangheli, ascultă rugăciunile Mariei și ale lui Ioan (botezătorul). Diaconii și apostolii (cei 12 și cei 70) întregesc ilustrația. În cel de-al cincilea registru, motivul central este Isus copil pe disc între arhangheli și serafimi. Episcopii, avînd în frunte pe Ioan Gură de Aur și Grigore din Nazianz (purtînd saccos fără mitră sau polistavrion) sînt pictați la miazănoapte și miazăzi, de o parte și de alta a motivului central. În zona penultimă vedem martiri (în frunte sînt sfinții militari Gheorghe, Procopie, Dimitrie, Teodor Tiron și Teodor Stratilat). În ultima zonă călugări încadrează pe Ioan Botezătorul înaripat, care-și poartă capul așezat pe o tipsie de aur.

Ilustrațiile Cinului de la Arbore și Sf. Gheorghe din Suceava nu se văd bine, și nu prezintă elemente noi.

Faptele apostolilor

La Vatra Moldoviţei se văd la partea superioară a zidului de miazănoapte, sub streaşină, un număr de scene inspirate din activitatea apostolilor după rusalii. Una din frizele naosului ilustrează la Mateič, în Serbia, acelaşi subiect (mijlocul sec. XIV). Vieţi de sfinţi, zugrăvite în mai multe scene, apar pe zidurile mai multor monumente moldoveneşti: la Vatra Moldoviţei, dedesubtul faptelor apostolilor, aceea a sf. Antonie cel Mare; la Voroneţ, pe zidul de miazăzi, viaţa sf. Ioan de la Suceava (Ioan cel Nou); la Humor, 12 scene greu de descifrat din viaţa altor sfinţi (la partea inferioară a zidului de miazănoapte). În mînăstirea Suceviţa aflăm povestită viaţa Sf. Pahomie. Cu 70 sau 80 de ani inainte de aceasta, s-au pictat pe zidul de apus şi pe contrafortul sud-vest al bisericii din Arbore portrete şi episoade din viaţa mai multor sfinţi, printre care deosebim activitatea unui sfînt Nichita (Nichita din Remesiana, poate). Inspirate din smalţuri orientale sau ruseşti, sînt deosebit de interesante. Arhitecturile, peisajul, şi mai ales costumele merită atenţie deosebită. Portrete de bărbaţi şi femei, cu priviri însufleţite, neliniştite şi curioase, atrag luarea aminte a cercetătorului, şi evocă atitudini, fizionomii şi spiritul frescelor italiene din Quattrocento.

Scara drepţilor

În multe monumente moldoveneşti din sec. XVI a fost pictată pe o suprafaţă mare, cu lux de amănunte (pe zidul de miazănoapte al mînăstirii Suceviţa de exemplu). Tema, legată de judecata din urmă, este inspirată — cum s-a mai arătat — din scrierea lui Ioan Climax (scărarul). Pe peretele de miazăzi al bisericii Olarilor din Argeş aflăm păstrată o parte din scenă. Repictată în sec. XVIII sau în primii ani ai celui următor, înfăţişează o redacţie cu mult mai veche. În biserica cea mare a mînăstirii Hurezului, scara lui Ion Climax este pictată pe arcele mari ale bolţii, în pronaos, lingă scara lui Iacov şi viaţa Sf. Ilie (scene inspirate din Cărţile regilor). Isus în cer primeşte drepţii care au ajuns în vîrful scării, încadrate de îngeri în zbor şi diavoli. Pe pămînt, lingă scară, e zugrăvită o biserică din care ies drepţii. Cel dintîi exemplu moldovenesc păstrat împodobeşte zidul de miazăzi al bisericii Sf. Ilie pe lingă Suceava. Pictura datează, sub forma de azi, din sec. XVII. Este vorba însă de o restaurare sau o repictare a unei scene din veacul al XVI-lea sau de la sfîrşitul celui anterior, de cînd datează monumentul. La Rişca (începutul sec. XVI) tema se prezintă în aceeaşi formă. Distingem şi portretul lui Ioan Climax, care ţine in mîini un sul desfăcut, cu inscripţie ilizibilă. La Cetăţuia, subiectul, rezumat, e zugrăvit în cadrul unei ferestre a exonartextului.

Sfinţi călări

Apar în monumentele moldoveneşti din sec. XV şi XVI. Tema nu-i de orgine bizantină. O aflam în Egipt, Capadocia şi Italia de miazăzi. A pătruns şi la Muntele Athos, unde ne întîmpină Sf. Gheorghe călare, pe peretele de apus, in trapeza de la Dionysiu. În Bulgaria sînt zugrăviţi călare, pe faţada bisericii din Dragalevci, sfinţii Gheorghe, Dimitrie

și Mercur. Cel dintîi străpunge balaurul cu lancea. Peisajul arată un lac (marea), cetatea Beyruthului (Berit-ul), domnița pe care a mîntuit-o sfîntul, și părinții ei. Sf. Dumitru izbește cu lancea un militar ale cărui trăsături amintesc pe unul din eroii naționali ai bulgarilor. Sf. Mercurie calcă în picioare pe Iulian Apostatul.

În Moldova, sfinții Gheorghe, Dumitru și Mercur călări sînt pictați pe zidul de miazăzi al exonartexului, la Moldovița, Voroneț și Humor.

Apocalipsul

Apocalipsul (sau Apocalipsa) lui Ioan evanghelistul, trecut printre cărțile canonice ale noului testament, a inspirat numeroși artiști, în Răsărit și în Apus, unde aflăm scene impresionante. Apocalipsele (cuvîntul grecesc înseamnă revelație, destăinuire) sînt scrieri de ordin epic și simbolic și cuprind evenimente istorice premergătoare întemeierii creștinismului. Complexe și, deseori, intenționat confuze, au nevoie de cheie pentru a fi citite și înțelese. Apocalipsul lui Ioan se caracterizează prin lirism și fantezie.

În bazilicele Romei, în sec. IV—VII, apar numeroase teme inspirate din Apocalipsul lui Ioan: mielul pe dealul raiului, vedeniile Sf. Ioan, candelabrul cu șapte ramuri etc. Le vedem la Santi Cosma e Damiano, San Paolo Fuori le Mura, baptisteriul din Latran etc. La Santa Maria Pudentiana apar, în cerul compoziției, cele patru animale fantastice care au devenit simbolurile evangheliștilor. În Franța, Beatus, călugăr din sec. VIII, a scris un comentar al Apocalipsului, devenit celebru. Artiștii l-au împodobit cu miniaturi în manuscrise din sec. X — XIII. Unul din cele mai frumoase este apocalipsul mînăstirii Sf. Sever păstrat în Biblioteca Națională din Paris și împodobit cu miniaturi în sec. XI. Sculptori francezi au transpus în piatră imaginile din manuscris, care cuprinde miniaturi înfățișînd pe Adam și Eva, potopul, jertfa lui Avraam, nașterea lui Isus, vestirea păstorilor și închinarea magilor. Urmează vedenia lui Ioan evanghelistul, domnia fiarei la sfîrșitul veacurilor, alături de Daniil în groapa leilor, cei trei tineri în cuptorul lui Nabucodonosor, fiara înlănțuită de îngeri, Ierusalimul ceresc, cele patru fiare simbolice etc. Ele au inspirat nu numai pe sculptori, ci și pe pictori, care au zugrăvit ansambluri frumoase în bisericile romanice. La Bauit, însă, în Egipt, Cristos e pictat în slavă și încadrat de fiarele apocalipsului. Alături de alte dovezi, faptul ne arată că miniaturile apusene erau un ecou al artei și tradițiilor orientale. Manuscrise cu miniaturi au ajuns, de bună seamă, prin negustori, călugări și călători, încă din veacul al IV-lea sau la V-lea, din Orient în Spania, Franța, Irlanda etc.

Erminia de la Athos arată, în amănunte, « cum se înfățișează apocalipsul ». Pentru capitolul I: « O peșteră și înlăuntrul acesteia sfîntul Ioan evanghelistul stă jos și, în extaz, privește la spate. În nori, Isus Cristos înveșmîntat în alb și cu un brîu de aur ține șapte stele în mîna dreaptă iar o sabie cu două tăișuri îi iese din gură. Împrejur, șapte lămpi; lumină mare izvorăște din ființa sa ». Pentru a ilustra textul capitolului IV indică nori, deasupra cărora stă Dumnezeu-tatăl ținînd în mîna dreaptă o carte închisă și pecetluită cu șapte peceți. Un miel cu șapte coarne și șapte ochi îi susține cu două picioare cartea. În fața tronului, șapte candelabre aprinse, marea și « tetramorful » evanghelici (cele patru fiare, simboluri ale evangheliștilor, patru capete într-un singur trup). De fiecare parte, cei 24 de bătrîni stînd pe tronuri de aur,

îmbrăcaţi în alb şi cu coroane de aur. Ţin în mîna dreaptă, fiecare, un vas de aur cu miresme, şi în mîna stîngă, o harpă. Dedesubtul lui Dumnezeu-tatăl, un înger înaripat cu braţele întinse pentru a primi rugăciunile sfinţilor. Ilustraţia capitolului VI: « Munţi. Oameni, unii morţi alţii vii, culcaţi la pămînt şi cuprinşi de groază. Deasupra lor, un om călare pe un cal alb; poartă coroană şi săgetează oamenii. La spatele lui un alt om călare pe un cal roşu, ţine o spadă. La spatele acestuia un al treilea, călare pe un cal negru, ţine o balanţă în mînă. Mai în fund, moartea călare pe un cal verde ţine în mîini o coasă mare ». Capitolele următoare dau indicaţii tot atît de precise, şi potrivite pentru ilustraţii literare.

Sub înrîurirea Athosului şi manualelor de pictură, apocalipsul este ilustrat şi în Ţara Românească. Îl vedem, de pildă, la Bucureşti, în exonartextul bisericii Creţulescu, deasupra şi de o parte şi alta a uşii de intrare. La Braşov, în paraclisul bunavestire al bisericii Sf. Nicolae din Schei, apocalipsul decorează bolta şi pereţii pronaosului. Picturile datate din 1733 se păstrează luminoase şi nerestaurate. În mai multe alte monumente, teme alese împodobesc nartexul.

Exteriorul mai multor biserici olteneşti este împodobit cu portrete de ctitori şi « ajutători ». Vedem la tîrgul Hurezu, pe zidurile de miazăzi şi răsărit, pe jupîn Samfir Măldărăscu şi jupîniţa Stanca în costumele epocii (1807). Se învecinează cu figurile în picioare ale sibilelor Delfica, Profikia (sic), Frigia şi « filozofului » Ipokratis cu coroane pe cap. La Cîineni, biserica din 1783, aflăm portrete de ţărani, ctitori, meşteri şi ajutoare ale acestora. La Cociobi (1802) apar boiernaşi şi ţărani călări şi pe jos; iar la Slătioara (1876), un preot cu preoteasa şi copiii lor.

Alte biserici olteneşti au exteriorul împodobit cu scene de vînătoare, de pildă cea din Călineşti. La Urşani, în legătură cu ilustrarea psalmilor 149—150, vedem viorişti, trîmbiţaşi şi toboşari, aşa cum sînt figuraţi şi în monumente din Muntenia (biserica Colţei din Bucureşti, spre exemplu) şi Moldova.

Pe zidul de miazăzi al bisericii din Tîrgu Mureş (1807) un ursar « joacă » ursul.

Temele citate au izvorul în tradiţia iconoclastă. Exemplul celebru se vede pe balustrada tribunei din catedrala Kievului, unde sînt figurate jocurile de circ de la Bizanţ (sec. XI).

★

Pentru cine urmăreşte cu luare aminte şi înţelegere istoria artei, din epoca paleocreştină, şi de la origini pînă la sfîrşitul sec. XVI, apare limpede formarea iconografiei şi desfăşurarea ei în timp şi la diferitele popoare. Ne interesează, fireşte, îndeosebi formarea şi evoluţia iconografiei răsăritene, bizantine şi orientale. La origini, din cel dintîi secol pînă către mijlocul sau sfîrşitul sec. IV, aflăm decoruri care ilustrează două serii de teme: una care constă din citate alese din psalmi, inscripţii simple la baza bolţilor, la partea superioară a pereţilor şi deasupra uşii de intrare; ori din simboluri, cruci şi « chrisme ». Aceasta, mai ales în regiunea mediteraneană a Africii. Cealaltă înfăţişează compoziţii şi teme figurale inspirate, cu deosebire, din vechiul testament, ori alegorii; în necropole egiptene, siriene şi din răsăritul Europei. În decursul veacurilor, decorurile se îmbogăţesc cu un mare număr de teme inspirate din psalmi, apocalips şi evanghelii; cu subiecte din vechiul şi noul testament rînduite în paralel, cu portrete de sfinţi şi

de ctitori, și cu scene legate de istoria bisericii. Pictorii medievali îmbogățesc în chip cu totul neașteptat repertoriul temelor. Pe măsură ce inaintăm în timp, materia devine mai bogată și mai complexă. Se adaugă izvoare noi: imnografia, literatura dogmatică și cea istorică, hagiografia (viețile sfinților) și istoria bisericii. Se traduc în imagini ideile și interpretările scrierilor bisericești și comentatorilor bibliei ori erminiilor liturgice. Apar și teme de ordin mistic. Materia iconografică este ordonată, în sfîrșit, după anumite principii și după planuri limpezi. Temele constituie capitole hotărîte pentru fiecare parte a bisericii (pentru cupolă, abside, naos, pronaos etc). Se stabilesc relații de ordin istoric și de ordin simbolic între aproape fiecare categorie de subiecte și capitole, pe de o parte; între acestea și între biserică. Socotită drept înfăptuire a unei idei și simbol, alături de despărțămintele ei arhitectonice, legate și acestea de funcții liturgice, înțeles istoric și semnificație mistică, de cealaltă parte.

Studiul evolutiv al îmbogățirii și ordonării programelor iconografice ne arată, apoi, specializarea acestora legată de destinația monumentelor. Anume programe se văd rezervate paraclișelor mînăstirești, împărătești și domnești, altele, necropolelor și bisericilor de cimitire. Un al treilea rînd de programe sînt ilustrate în catedrale, « catolicoane » de mînăstiri și biserici catedrale. Principala observație privește însă fizionomia și elementele programelor iconografice, legate toate cel puțin de la o vreme, după sfîrșitul epocii iconoclaste îndeosebi, de un cadru și de un număr de teme comune lumii bizantine și lumii orientale creștine. Caracterizate însă, fiecare, de teme particulare genului (decor funerar, de mînăstire, de catedrală etc.), epocii, țării unde e înălțat monumentul, ca și regiunii. Această din urmă notă trebuie pusă în lumină deosebită din două pricini. Întîi fiindcă privește însăși interpretarea temelor, și în al doilea rînd, fiindcă dovedește viața, ritmul și caracterul artei creștine în genere, al artei bizantine și de tradiție bizantină și orientală, în special. Artiștii acestor lumi au fost într-adevăr în stare nu numai să adîncească izvoarele din care s-au inspirat, și să cunoască temeinic înțelesul temelor pe care le-au ilustrat, ci și să imprime, în fiecare epocă și la fiecare popor, particularități și semne care să lege creațiile lor artistice de sufletul și viața popoarelor pentru care au pictat. Au format în acest fel tradiții iconografice care se pot numi naționale,— grecești, balcanice, rusești, sîrbești, românești (transilvane, muntenești și moldovenești).

Fapte și situații de multe ordine nu se pot înțelege decît studiate istoricește; evoluția și caracterul iconografiei, în primul rînd. Ne-am ocupat de aceasta în studiul temelor iconografice. În legătură cu problema definită mai sus, nu vom reveni asupra epocii paleocreștine și nici asupra iconografiei Bizanțului și țărilor de tradiție bizantină ori orientală. Voim să stăruim însă asupra evoluției programelor iconografice din țara noatră. Sîntem îndatorați să ne îndreptăm către regiunile transilvane, provincia cea mai veche de civilizație românească și care păstrează, în același timp, ansambluri sau fragmente iconografice de mai multe genuri. Cele mai vechi picturi murale ale țării noatre se află în adevăr în Transilvania. În Maramureș, bisericile de lemn formează un grup destul de omogen. Au fost reconstruite în parte sau în totul în epoci relativ apropiate, în sec. XVII și XVIII, mai ales. Înfățișează însă fundații cu mult mai vechi. Tradiția, caractere arhitectonice și, îndeosebi, caractere iconografice datează unele monumente din sec. XIV și XV. Decorul lor pictural, executat pe pînză « maruflată » (încleiată și lipită pe trupul de lemn al bisericii), studiat de noi într-o altă

publicație, arată legătura cu o iconografie locală mai veche și cu una medievală mai îndepărtată încă în timp. Biserici de piatră, înălțate in sud-vestul, centrul și sud-vestul Transilvaniei, în vechiul Zarand, în regiunea Alba Iuliei și în țara zisă secuiască, reprezintă monumente restaurate și datate (aceste restaurații) din sec. XIV și XV. Citeva, bisericile din Streiu, Sîntă-Mărie-Orlea, Ilieni, Dirjiu, Mugeni, Rîmeț, Remetea etc. înlocuiesc clădiri ruinate de marea invazie a tătarilor din sec. XIII. Cercetat temeinic din punct de vedere iconografic și istoricește comparat cu picturile răsăritene ortodoxe din țările de tradiție bizantină și orientală, ori din Italia bazilicatelor, decorul lor pictural pune in lumină legătura cu tipuri iconografice cu mult mai vechi decît data de construcție sau reconstrucție a zidurilor care îl poartă. Aceasta in privința vechimii. Monumentele păstrate din Transilvania sînt felurite, pe de altă parte, și ca gen. Ne întîmpină astfel biserici-paraclise de cetăți cum este, alături de cel saxon (săsesc), din Hărman, lîngă Brașov, acel românesc din Cetatea Colțului (Riul-de-Mori), al cărei altar este încununat de un turn fortificat destinat, la origine, să vegheze și să apere trecătoarea unde se inalță monumentul. Aflăm paraclise mînăstirești ca cel din Rîmeț, biserici fortificate de mari dimensiuni și slujind unor aglomerații importante de credincioși, cum sînt acelea din Dirjiu și Mugeni și din alte centre secuiești (biserici ortodoxe românești, mai toate, la origine), fundații de importanța bisericii celei mari din Deva (numită biserica reformată, după ce a fost luată în stăpînire de calvini; dărîmată in 1906); Sînt'Imbru și Sîntă-Mărie-Orlea. Transilvania numără încă biserici cum sînt acelea din Streiu și Sînt' Ana-pe-Mureș, biserici « de curte », capele feudale. Și pomenitele biserici de lemn ale Maramureșului, printre care deosebim monumente destinate să fie folosite de o comunitate numeroasă de țărani liberi și instăriți, cum sint bisericile din Ieud, Budești etc. Am citat numai monumentele care păstrează picturi murale. Distingem mai multe tipuri iconografice, caracteristice ordonate toate logic și istoric. Nu e locul să intrăm in amănunte. Amintim că cel mai caracteristic din Maramureș (unde întilnim mai multe tipuri) înfățișează pantocratorul încadrat de cetele îngerești și evangheliști. Printre cele dintii, se dă importanță deosebită virtuților, stăpîniilor etc., după pilda bazilicei San Marco din Veneția (iconografie bizantină din sec. XIII). În absida principală, tema episcopilor dobîndește o largă dezvoltare, eliminînd oricare alta. Iar aceștia sînt aleși anume dintre părinții bisericii și marii cărturari ai lumii bizantine. Pereții naosului sînt, la rîndul lor, împodobiți cu scene din vechiul testament. Sînt ilustrate, în amănunte, și în ordine, facerea și psalmii. În toată pictura apare subliniată intenția moralizatoare, iminența și însemnătatea judecății din urmă, alături de aceasta. În vechiul Zarand, în sud-vestul Transilvaniei, episcopii sînt înlocuiți, pe peretele absidei principale, cu apostolii și portretul ctitorului; judecata din urmă e zugrăvită pe peretele de miazăzi al naosului într-un chip care amintește de aproape picturile bizantine din Italia veacurilor XI—XIII (Sant'Angelo in Formis, de pildă). Într-un al treilea grup iconografic, caracterizat, in naos se pictează copilăria Mariei și a lui Isus după evangheliile apocrife. Așa se petrec lucrurile în biserici românești din veacul al XIV-lea, din preajma orașelor Brașov și Sf. Gheorghe (Ghelința, de pildă). Un al patrulea tip iconografic se inspiră din viața regilor canonizați de biserica romano-catolică. Le vedem portretele pe peretele absidei principale la Remetea, Deva (aceasta legată de familia Corvinilor) și aiurea. Cel de-al cincilea tip iconografic, reprezentat prin decorurile bine păstrate din Dîrjiu și Mugeni (datate

din sec. XV, decorează însă monumente reconstruite, după cum arată clar inscripţiile), cuprinde scene dezvoltate de ordin istoric (bătălii etc.) şi de ordin social. Pictura acoperă pe mari suprafeţe pereţii naosului, alături de portrete de mult caracter. Ne arată personaje în costume şi în cadre arhitectonice ale epocii; ca atare adevărate documente. Un nou tip, acesta de ordin liturgic, şi alte tradiţii iconografice — asupra cărora nu intîrziem — împlinesc tabloul bogat şi extrem de interesant al iconografiei transilvane, în a cărei prezentare şi evoluţie descoperim orientări felurite: Constantinopolul, Orientul, Italia bizantină, Salonicul, Italia lombardă, muntele Athos etc. Orientări şi tradiţii ordonate, legate de monumente şi epoci anume, precum şi de regiuni anume. Caracteristice, fiindcă ne ajută între altele să ne dăm seama de multe evenimente şi de întreaga evoluţie istorică a poporului român în Transilvania.

În Ţara Românească (Oltenia şi Muntenia), majoritatea monumentelor vechi se înfăţişează restaurate sau ruinate. Puţine păstrează decorul original. Sîntem lipsiţi astfel de picturi murale extrem de interesante. Din sec. XIV ne-au rămas scene şi portrete în biserica domnească de la Argeş, alături de lucrări murale din vremi cu mult mai noi. Desluşim tradiţia iconografică a Constantinopolului. În biserica rupestră Corbii-de-Piatră ne întîmpină fragmente de decor din aceeaşi vreme sau mai vechi cu trei sau patru decenii decît cele de la Argeş. Sînt concepute şi ordonate după iconografia Salonicului. Din sec. XVI se păstrează picturile murale din biserica bolniţei de la Cozia, acelea date la iveală în ultimii ani şi aflate pe pereţii mînăstirii Tismana. Adăugăm ansamblul mural din mînăstirea Căluiului, repictat culoare peste culoare, şi prezentînd ca atare iconografia originală. Cele dintîi sînt inspirate de şcoala macedoneană a Serbiei vechi şi Salonicului; cele din urmă sînt de tip constantinopolitan — athonit. În sec. XVII, strălucesc monumente olteneşti din Vîlcea, în frunte cu mînăstirea Hurezu. Ordinea şi caracterul lor iconografic ne duc către Erminia de la Athos, aşa cum se prezintă lucrurile şi cu majoritatea monumentelor picturale brâncoveneşti, originale sau restaurate de echipele de meşteri zugravi ai epocii. Au dispărut monumente de valoare excepţională: picturile originale din biserica cea mare a mînăstirii Cozia, executate în sec. XIV, şi înlocuite de picturi brâncoveneşti; cele din biserica domnească din Tîrgovişte, datate din a doua jumătate a sec. XVI şi puternic restaurate la sfîrşitul secolului următor. Trecînd peste multe decoruri picturale din Oltenia şi Muntenia, interesante şi posedînd particularităţi iconografice de care nu avem să ne ocupăm aci, vom cita numai picturile murale din mînăstirea Snagovului, repictate şi restaurate în sec. XVI, XVII, XVIII şi XIX. Snagovul păstrează una din cele mai vechi fundaţii mînăstireşti ale Ţării Româneşti. Studiul iconografic a descoperit elemente din sec. XIV (în absida principală). Din nefericire, în cuprinsul monumentului nu se mai desluşeşte clar decît inspiraţia athonită. Tabloul general înscrie în Oltenia şi Muntenia mai multe tipuri şi tradiţii iconografice: constantinopolitan, salonician, macedonic-sîrbesc şi athonit. Aflăm şi curente apusene vădite la Snagov, Brădeştii-Bătrîni şi mînăstirea Dintr-un lemn. Toate acestea dovedesc o vie şi bogată activitate artistică. Ne ajută, în acelaşi timp, să descoperim fapte istorice, orientări culturale şi diverse implicaţii.

Rezervînd pentru alte cercetări caracteristicile fiecăruia din tipurile iconografice folosite de meşterii care au decorat monumentele din Oltenia şi Muntenia, vom cita numai cîteva particularităţi dintre cele mai remarcabile. În Oltenia şi Muntenia apar papi ai Romei în locul sfinţilor episcopi răsăriteni, şi anume în decorul cupolei. Temele evan-

ghelice sînt pictate, în naos și pronaos, și se ilustrează învățătura lui Cristos și patimile, în zone separate. Intervin « figuri » inspirate din scrieri religioase ale creștinătății primitive, alături de scene care traduc epistolele apostolului Pavel. Nu lipsește astfel decît rar cortul mărturiei, inspirat din epistola către evrei. Apostolii sînt puși în lumină deosebită și la locuri în vedere; în cele mai multe monumente străjuiesc intrarea de mucenici. În epoca brâncovenească aflăm scene istorice și paralele de ordin simbolic; Constantin Brâncoveanu și împăratul Constantin cel Mare, în pronaosul de la Hurezu. Portretele de ctitori ocupă un loc important în arta oltenească și muntenească. Domnitorii și boierii sînt pictați în costume de ceremonie cu soțiile și familiile lor. Îi vedem pe pereți așa cum prezidau la curtea domnească ori de sărbătorile paștilor la închinarea protocolară de la sfîrșitul liturghiei. Portretele lor ajung să formeze galerii ori « teorii » întregi, așa cum sînt cele din Brădeștii-Bătrîni, Călui, Surpatele și mînăstirea Hurezu. În biserica cimitirului din Stănești (Vîlcea), ctitorii zugrăviți de un pictor de chemare deosebită reprezintă opere de excepțională valoare artistică și istorică. În picturile bisericilor din Oltenia și Muntenia, Maria inspiră, în sfîrșit, nu numai portrete impunătoare, ci și ilustrații dezvoltate de imnuri, acatistul buneivestiri în primul rînd. O notă particulară de ordin deosebit: în Oltenia și Muntenia apar portrete de artiști, arhitecți, sculptori și pictori bisericești. Cele din mînăstirea Hurezu sînt cunoscute. Amintim însă autoportretele pictorului Pîrvu Mutu, cel mai de seamă din epoca brâncovenească, și relevăm faptul că acest element iconografic nou (portretele de meșteri) sînt un lucru extrem de rar. Exceptînd chipul lui Eulalios, celebru pictor medieval, nu aflăm alt portret de seamă decît tîrziu în arta bizantină. Prețuirea artiștilor, dovedită de încadrarea portretelor lor în iconografia unui monument religios, arată cinstea de care se bucurau la curțile domnești, boierești, și în ochii poporului. În Oltenia s-a ajuns, în sec. XVIII și în prima jumătate a celui următor, să se zugrăvească pe pereți numeroase portrete de meșteri, de țărani și de țărănci în costume naționale, aceștia din urmă fiind pomeniți pentru ajutorul dat înălțării ori decorării monumentului. Și în apusul Europei, portretele de meșteri se văd rar și numai începînd din epoca Renașterii, sub înrîurirea Italiei.

În Moldova, picturi murale din sec. XIV ori mai vechi nu se mai păstrează. Din sec. XV avem decoruri care ne îngăduie să studiem iconografia epocii: Pătrăuți, Sf. Nicolae din Dorohoi, Popăuți, Sf. Ilie (restaurat în sec. XVII dar păstrînd mare parte din iconografia originală), Sf. Gheorghe din Hîrlău, Dobrovăț etc. Notele caracteristice sînt următoarele: absida principală rezervată Mariei, scenelor liturgice și episcopilor bisericii; în naos, patimile lui Cristos sînt zugrăvite cu predilecție într-o zonă paralelă cu praznicele sau numai singure; pronaosul înfățișează viața sfîntului căruia îi este închinat monumentul (mai des Nicolae ori Gheorghe și Ilie). În biserica mînăstirii Pătrăuți ia loc pe peretele pronaosului o friză impunătoare inspirată din istoria lui Constantin cel Mare. Compoziția ne arată pe împărat pornind, în fruntea unei cavalerii strălucite, și pătrunzînd în locurile unde a pătimit Cristos, și unde cercetările Elenei ar fi dus la aflarea crucii de răstignire. Un înțeles simbolic se ascunde sub ceea ce ni se arată. Este vorba de aluzia vădită la luptele vremii în contra turcilor. Mai discretă este o a doua aluzie privitoare la Ștefan cel Mare, luptător și erou al creștinătății.

Portretele ctitorilor, domnitori ori boieri, deosebit de îngrijit pictate, se disting prin două note de ordin excepțional. Cea dintîi pri-

vește concepția. Ctitorii sînt înfățișați în fața lui Cristos și sînt prezentați de « sfîntul hram » al monumentului ori de Maria. Nu mai e vorba ca în Transilvania și în Țara Românească de o ceremonie de curte ci de o înfățișare sărbătorească. Ctitorii, în epoca lui Ștefan cel Mare, sînt în fața lui Dumnezeu. Cea de-a doua notă se referă la caracterul discret realist al portretelor, care apar mai observate, mai vii, mai puțin oficiale și mai adevărate.

În sec. XVI, monumentele bisericești dobîndesc proporții din ce în ce mai mari. Mai înalte și mai spațioase, primesc o cameră a mormintelor și un al doilea nartex. Se zugrăvește apoi exteriorul, de la partea superioară a cilindrului cupolei, pînă jos deasupra soclului. Programul iconografic se îmbogățește cu numeroase elemente. Caracterul liturgic devine din ce în ce mai pronunțat și întîlnim « figuri » care explică scenele. Maria, ea însăși, tronînd ori rugătoare pe bolta absidei principale, este interpretată drept o « figură » a euharisticei și numită, ca la Dobrovăț și aiurea, masa sfîntă, adică altarul, pe care se coboară « pîinea cerească » (jertfă a euharistiei). Scene evanghelice, ca învierea și înălțarea, iau locul Mariei, către sfîrșitul veacului, pe bolta absidei principale. Apare cortul mărturiei, « introducere » sau paralelă a împărtășirii apostolilor. În naos bolțile absidelor laterale sînt decorate cu ilustrații de imnuri religioase sau psalmi. În camera mormintelor și în pronaos se pictează în amănunte « calendarul » liturgic, rezumat din minee și sinaxare și format din scene și portrete caracteristice. Nu lipsesc sinoadele ecumenice, la partea superioară a pereților din aceleași încăperi ale bisericii. Pictorii ilustrează, apoi, pe zone întregi vieți ori acatiste de sfinți, ca la Arbore și biserica episcopală din Roman. Se inspiră, în sfîrșit, din vechiul testament și din opere de caracter liturgic ori mistic, cum sînt « ierarhia cerească » a lui Dionisie Pseudoareopagitul, scara drepților a lui Ioan Scărarul (Climax) etc. Din noul testament se introduce opera atribuită evanghelistului Luca și numită Faptele Apostolilor. În sec. XVII și XVIII, iconografia moldovenească, îmbogățită din a doua jumătate a sec. XVI cu înrîuriri rusești și cu anume teme de origine apuseană, primește din erminiile picturale un număr de compoziții de ordin mistic și de origine athonită.

O particularitate a iconografiei moldovenești trebuie pusă în lumină. Voim să amintim anume introducerea în programele iconografice a portretelor și vieții Sf. Ioan cel Nou (ale cărui moaște sînt păstrate la Suceava) și ale Sf. Paraschiva (moaștele sînt la Iași, în catedrala mitropolitană), considerați drept « sfinți naționali ». La Arbore, pe zidul de la apus, sînt înfățișate în zone paralele mai multe vieți de sfinți. Printre aceștia deosebim pe aceea a unui Nichita, care poate nu e fără legătură cu unul din sfinții creștinătății primitive dunărene, Nichita de la Remesiana. Din punct de vedere iconografic și istoric apariția unor sfinți « naționali », și în cel mai larg sens socotiți, e de mare însemnătate. Deschide calea reprezentării portretelor și vieții sfinților mai vechi din trecutul țărilor noastre (Sf. Filofteia de la Argeș, al cărei portret și viață apar în biserica domnească; Grigore Decapolitul de la Bistrița, în Oltenia etc.).

Am stăruit asupra evoluției și notelor particulare caracteristice iconografiei Transilvaniei, Țării Românești și Moldovei. Am arătat cum apar aceste note și se înscriu în cadrul și tradiția iconografiei bizantine și orientale creștine. Socotim aceasta drept o dovadă de viață proprie lumii românești. Drept o mărturie, în același timp, de viață și de cugetare artistică a pictorilor decoratori din țările noastre. În lumea

Răsăritului și in iconografia bizantină și balcanică, bătrînă și hotărită după veacuri de evoluție, așa cum era cînd a pătruns in țările române, fenomenul e de o deosebită însemnătate. Ne-ar fi cu mult mai ușor să-l urmărim in Apus, unde sfinții « naționali », portretele și viața lor abundă în sculptura și pictura monumentelor (în vitralii, în special). Mai interesantă este o analiză, de acest gen, întreprinsă în istoria picturii religioase rusești, sîrbești și balcanice. Nu întîrziem în aceasta, fiindcă am voit să punem in lumină o realitate istorică și o idee de ordin fundamental. Se poate formula în chipul următor. Programele iconografice ale lumii orientale, bizantine, balcanice și românești s-au întemeiat, începînd din vremi îndepărtate, pe idei limpezi și pe izvoare de inspirație alese de biserică și impuse de aceasta. În limite determinate cu precizie de la o vreme, distingem teme fundamentale și comune care vădesc unitatea de cugetare și caracterul acesteia. Iconografia a evoluat, apoi, in relație cu istoria și teologia lumii creștine răsăritene; în legătură cu evoluția arhitectonică a monumentelor, și cu istoria popoarelor grec, sîrb, bulgar, rus și român. Au fost definite teme noi, acestea de un al doilea ordin, subordonate ideilor fundamentale; inspirate din acestea sau întru totul acordate cu ele. Elemente de al treilea ordin au venit să îmbogățească programul, în secolele de înflorire artistică și culturală, dăruind iconografiei fiecărui popor o discretă pecete națională, a cărei importanță trebuie judecată și stabilită cu multă luare aminte.

Ideea pe care am voit s-o întemeiem și să o luminăm cît mai bine ne indică drumul ce trebuie urmat de cel ce își propune să înțeleagă planul de decor al unui monument studiat.



FIGURĂRI ȘI ATRIBUTE

Îngerii

Personaje în mitologia creștină, care sînt amintite în Geneză. În noul testament, mențiunile sînt mult mai numeroase.

Lămuriri aflăm în opera lui Dionisie Areopagitul «Ierarhia Divină». Scrisă în limba greacă, a fost tradusă în limba latină în sec. IX, de Scot Erigen * şi comentată de Hugues de Saint-Victor. Îngerii sînt împărţiţi aci în ordine: serafimii, heruvimii, tronurile, domniile, puterile, stăpiniile, incepătoriile, arhanghelii și îngerii; nouă cete în total. Cartea lui Iov îi arată ca martori ai facerii lumii. La origine, erau înfăţişaţi asemenea unor personaje tinere și fără aripi. Tertulian, cel dintîi, a vorbit despre acestea și a inspirat tipul iconografic pe care-l cunoaștem.

Ca înger apare în arta bizantină și orientală, și Ioan Botezătorul, potrivit unei proorocii din Maleachi. Isaia a vorbit despre « Îngerul marelui sfat» *(9*, 5—6). În arta bizantină și orientală, Isus înger al marelui sfat e zugrăvit la loc ales, în bolta absidei principale, sau în aceea a exonartexului. În arta rusă, tema a primit interpretări mistice complexe. Aflăm un ecou al acestora în pictura mînăstirii Sucevița din Moldova. În apocalipsul Sf. Ioan, citim: « După aceasta, am văzut patru îngeri stînd între cele patru unghiuri ale pămîntului, și ținînd cele patru vînturi ale pămîntului, ca să nu bată vîntul nici pe pămînt, nici pe mare, nici asupra vreunui copac. Și am mai văzut și alţi îngeri ridicîndu-se la răsăritul soarelui și avînd peceta Dumnezeului celui viu. Acesta a strigat cu glas mare către cei patru îngeri, și a zis: Să nu aduceţi vătămare nici mării, nici copacilor, pînă nu vom pune pecetea pe frunțile robilor Dumnezeului nostru» *(7*, 1—5). A izvorît din textul citat o temă curioasă în arta apuseană. Îngeri ținînd cele patru vînturi ne întîmpină și în arta Maramureșului, pe pereții nartexului, în biserica din Dragomirești, de pildă.

În înaltul cerului, în jurul « Celui vechi de zile» și al lui Cristos, în diferite scene, îngerii sînt de obicei figuraţi tineri, fără caracteristici precise, de ordin bărbătesc sau feminin. Sînt înveșmîntați în tunici lungi pînă la glezne și, mai totdeauna, prelungite la spate (cu « trenă»). Mînecile sînt largi, iar gura tunicii lasă liber gîtul. Veșmîntul e alb. Îngerii « oștilor cerești» poartă costume militare: la Bizanț, pantaloni strînși pe picior și sandale, iar peste tunica scurtă, au pelerina militară greacă prinsă cu o agrafă pe un umăr (hlamida); în Orient, costumul războinicilor persani. Sînt înarmați cu lănci (îngeri dorifori) sau cu spadă scurtă, scut, și uneori cu zale pe piept. Capul e gol, mai rar acoperit cu un coif. Îngerii « curteni» — pictați în jurul Pantocratorului, îmbrăcați asemenea cu împărații bizantini, în slava cerului (mai rar) în scene de prezentare solemnă, cum e în scenele de laudă, de obicei, — poartă tunică lungă pînă la glezne, brodată ori împodobită cu pietre prețioase pe guler, mîneci, poale și, de sus în jos, la locul unde se încheie. Un brîu lat luxos brodat ori împodobit acoperă un umăr, cade pe spate, încinge mijlocul și are o prelungire ținută cu mîna sau aruncată pe brațul drept (loros). Părul capului buclat ca la statuile grecești e împodobit cu o panglică de mătase sau de argint, care încinge fruntea ori creștetul capului și se termină cu un nod elegant la ceafă. În mîini țin asemenea adjutanților împăratului bizantin un disc de argint cu monograma lui Isus Cristos. Îngerii slujitori (liturghisitori), în ceremonii cum e adormirea Maicii Domnului, de pildă, sau liturghia

* Datorim o bună traducere în limba română, lui Cicerone Iordăchescu, din Iași.

îngerească, sînt înveșmîntați în dalmatice (albe sau de aur), diaconești (stihare) simple sau brodate. Îngerii diaconi au orare diaconești, iar îngerii arhidiaconi (arhanghelii), orare de arhidiaconi, adică pe jumătate sau cu o treime mai lungi decît cele diaconești și purtate cum le poartă arhidiaconii. Au capul gol, iar în mîini țin cădelnițe, ripide sau chivote. Atributele acestea sînt fixate în relație cu ceremonia: la înmormîntarea Mariei, cădelnițe și făclii aprinse; în liturghia îngerească, făclii, cădelnițe, chivote, ripide și aere etc. *

Arhanghelii

Sînt în număr de șapte. Au nume « theofore »: terminația « iil », înseamnă Dumnezeu. În biserica răsăriteană cunoaștem pe Mikaiil, Gavriil, Uriil, Rafaiil, Gudiil, Varahiil și Salatiil. În pictură și în texte ne întîmpină și unele nume diferite: Malthiel sau Malthiil în loc de Varahiil, Iehudiil, sau Iofiil în loc de Gudiil, Zeadkiil în loc de Salatiil, Periil și Raziil. Au funcții hotărîte. Mikaiil este arhistrateg, comandantul suprem al oștilor cerești. Gavriil e vestitorul «Prea Curatei Fecioare». Rafaiil e înfățișat ca tămăduitorul slăbiciunilor omenești și vestitorul morții; Uriil, ca « raza focului dumnezeirii »; Gudiil, ca « slăvitor al Domnului care întărește pe oamenii cei ce se ostenesc întru petrecerea vieții duhovnicești, și sporește fapta bună »; Varahiil, ca « dătătorul de blagoslovenie și mijlocitor al facerilor de bine, mijlocitor al iertării păcatelor »; Salatiil, ca « rugătorul către Dumnezeu pentru toată lumea ».

Arhanghelul Mihail a avut, în Apus, un altar celebru în evul mediu, pe muntele Gargano, în Italia. Era în fundul unei peșteri adînci, în care se credea că se păstrează « urma picioarelor arhanghelului ». Încă din sec. VII, peștera din muntele Gargano devenise unul din locurile celebre de pelerinaj. O icoană, care astăzi numai există, era împodobită cu portretul arhanghelului; a fost descrisă de un călugăr francez în veacul al IX-lea **. O icoană bizantină împodobită cu reliefuri de aur cizelat și smalțuri înfățișează pe arhanghelul Mihail, așa cum l-a conceput Bizanțul. Se păstrează în tezaurul bisericii San Marco din Veneția.

Heruvimii (cheruvimii)

Sînt figurați printr-un cap tînăr încadrat de aripi « ocellate », adică presărate cu ochi mulți. Serafimii sînt înfățișați bust de tineri încadrați, potrivit descrierii proorocului, de trei perechi de aripi. Se văd brațele și în mîini poartă ripide sau spadă (în relație cu tema din care fac parte). La muntele Athos, și în monumente de tradiție athonită, se înalță în picioare. Tronurile apar asemenea unor roți de foc, deseori îngemănate ori pictate trei la un loc și întretăindu-se, din care țîșnesc săgeți ori flăcări aprinse. Îngerii celorlalte cete apar rar figurați, am arătat, în arta bizantină. Sînt înfățișați cu chipuri tinerești feminine în tunici lungi de lumină și plutind în văzduh. Așa se văd la San Marco din Veneția și în biserici maramureșene ***.

---

* Cuvîntul « înger » e de origine grecească. Traduce o vorbă evreiască (maleak), care înseamnă trimis.

** E. Mâle. *L'art religieux du XII^e^ siècle en France.*

*** Puterile sînt înfățișate, de unii meșteri, prin chipuri de heruvimi cu aripi « ocellate »; iar stăpîniile prin serafimi, cu aripile altfel dispuse decît la aceștia.

Cristos

Cristos este înfățișat în țările de tradiție bizantină și orientală, întîi sub chipul Pantocratorului. Poartă peste o primă tunică, cu mîneci strîmte și fără guler, un al doilea veșmînt, mantia largă de modă siriană ori toga romană. Pictorii colorează amîndouă veșmintele, uneori în tonalități alese sau impuse de acordul cu culorile vecine, alteori în tonuri dictate de alte considerații de ordin artistic (nevoia de a folosi o culoare gravă și intensă, pentru a fi văzută de la mare distanță sau preferința tonurilor aeriene, care evocă înaltul cerului etc.). De fapt, în arta bizantină culorile sînt și ele impuse de un principiu și de o tradiție care n-a fost ocolită de artiști in nici o perioadă. Astfel, pentru Isus trebuie folosite tonurile albastru relativ intens și roșu de cireașă coaptă. Părul și barba sînt definitiv hotărîte, în ce privește forma, bogăția, tonalitatea și anume particularități (cele două șuvițe de păr care brăzdează fruntea). Cînd e pictată figura întreagă, Isus are picioarele goale. În mîna stîngă ține un rotulus (sulul legii, sau o carte). Cu mîna dreaptă « comentează » și întărește înțelesul cuvintelor scrise pe cartea deschisă, ori socotite că le pronunță. Degetele se așază și se incrucișează; vorbesc un limbaj cunoscut în Orient, și studiat de N. P. Kondakov. Pictorii au urmat in vremurile mai noi o explicație bisericească tradițională, care încrucișează degetele lui Cristos în formă de « chrismă » (X.P.[R]) și o numesc binecuvîntare.

În majoritatea scenelor, Cristos apare înveșmîntat in costumul antic de care am amintit. În legătură cu preoția de care vorbește apostolul Pavel, e pictat uneori în costum de episcop. Așa-l vedem mai ales in arta athonită și în picturile balcanice, în liturghia îngerească, împărtășirea apostolilor etc. O primă observație privește folosirea portretului lui Cristos episcop în teme nepotrivite. Amintim, ca pildă, tema dreptului judecător. O a doua observație se cuvine să releve alunecările. În costum episcopal și în funcții de ierarh, Isus este înveșmîntat ca episcopii și după regulele pontificale. În împărtășirea apostolilor, Isus are omoforul pe umeri și poartă mitra, fiindcă aceasta este regula liturgică. În judecata din urmă, Bizanțul și Orientul a înfățișat pe Isus în veșmînt antic. Figurarea sa in costum episcopal e o inovație.

Maria

Maria poartă tunică și maforion. Acesta din urmă îi acoperă capul și umerii; cade, la spate, pînă jos și se drapează, în față, după un anume stil, și e de culoare albastră, de o nuanță sau alta (dictată de necesitățile picturale). O stea pe marginea care acoperă fruntea, stele pe umeri și, mai rar, și pe piept, sînt izvoarele luminii cerești, de care a beneficiat Maria după adormirea sa. În picioare poartă încălțămintea roșie a împărăteselor. Coroana care-i încununează uneori capul, deși menționată de un pasaj din liturghie, rămîne un împrumut apusean legat de o altă idee și folosit în vremuri mai noi.

Proorocii

Proorocii « prefigurează » pe apostoli. În evreiește poartă numele de *nabi* (la plural, *nebim)*, « purtători de cuvînt ai lui Dumnezeu ». Sînt patru prooroci mari, Daniil, Ezechiil, Isaia și Ieremia: corespund

celor patru evangheliști; și 12 prooroci mici, corespunzînd celor 12 apostoli: Avdie, Agheu, Amos, Avacum, Ioil, Iona, Maleachi, Miheia, Naum, Osie, Sofonie și Zaharia. Sînt numărați printre prooroci și Ilie, Elisei și Ioan Botezătorul, alături de Moise. Pictorii îi înfățișează înveșmîntați în costume antice, tunici lungi și togi de modă sirian-orientală. Au toți capul gol, și țin în miini atribute figurate în relație cu elemente importante din prezicerile lor; Moise cu cele două coarne pe frunte, semnele înțelepciunii și puterii, simboluri rituale în același timp, ține tablele legii; Ioan Botezătorul, o cruce inaltă cu flamură; Daniil, o stîncă ce se desprinde din coasta unui munte; Ilie are lîngă el un corb; Iona e asociat animalului marin în care a petrecut trei zile, Isaia ține lingurița liturgică de împărtășanie (labis), în care se vede un cărbune aprins, iar Ezechiil, o poartă. Zaharia are în mîini o lampă cu șapte ramuri (candelabru), iar Avacum, miniatura unui munte acoperit de copaci umbroși.

Cei 12 apostoli

Cei 12 apostoli aleși de Isus sînt următorii: Simon Petru, Andrei, Iacov, Ioan, Filip, Vartolomeu, Matei, Toma, Iacov al lui Alfeu, Simon Zilotul, Iuda al lui Iacov (zis și Tadeu), Iuda Iscarioteanul (Luca, *6*, 14—15). În evanghelia după Matei *(10*, 2—4) citim: « Iar numele celor 12 apostoli sînt acestea: Simon numit Petru, Andrei (fratele lui), Iacov a lui Zavedei și Ioan (fratele lui), Filip și Vartolomeu, Toma și Matei Vameșul, Iacov al lui Alfeu și Levi numit și Tadeu, Simon Cananeanul și Iuda Iscarioteanul. Iar în evanghelia după Marcu *(3*, 16—19), cei 12 apostoli sînt numiți astfel: « Simon, căruia i-a pus numele Petru; Iacov al lui Zevedeu și Ioan (fratele lui), cărora le-apus numele Voanerghes, adică fiii tunetului; Andrei, Filip, Vartolomeu, Matei, Toma, Iacov al lui Alfeu, Tadeu, Simon Cananitul și Iuda Iscarioteanul . . . ».

După spînzurarea lui Iuda, apostolii au ales în locul lui pe Matias (« Faptele Apostolilor, » 1). Saul, după ce s-a convertit, a devenit al paisprezecelea apostol, sub numele de Paul. Tradiția a adăugat la aceștia pe Luca și Marcu, evangheliștii, ajungîndu-se astfel la numărul de 16 apostoli. În arta creștină nu sînt înfățișați însă decît doisprezece apostoli, potrivit numărului hotărît de Cristos. Canonul liturghiei îi citează în ordinea următoare: Petre, Paul, Andrei, Iacov, Ioan, Toma, Iacov, Filip, Vartolomeu, Matei, Simon, Tadeu (Matias este într-acesta numărat printre mucenici). Sînt înfățișați împrejurul sau dedesubtul lui Cristos, pe pereții monumentelor, fiindcă ei au fost martorii lui. Sînt pictați cu părul mare (cu plete) « asemenea nazareenilor, adică sfinților». Cînd sînt înfățișați sub chipul a douăsprezece oi, e din pricină că « au murit ca niște miei pentru Dumnezeu».

Nichifor Callist, în opera sa « Eclesiastica Historia » (t. I, cartea a doua, cap. 37), dă indicații precise în privința chipurilor apostolilor. Acestea erau însă cunoscute din primele vremuri ale artei creștine. Erminia de la Athos este, ca de obicei, foarte concisă: « Sf. Petru, bătrîn, cu barba rotundă; Sf. Paul, pleșuv cu barba cenușie; Sf. Ioan evanghelistul, bătrîn, pleșuv, barbă mare și rară; Matei, bătrîn, barbă mare; Luca, tînăr, păr buclat, barbă mică etc. ». În monumentele paleocreștine, pe sarcofage mai ales, jumătate din apostoli sînt fără barbă. Ioan e înfățișat, în acestea, tînăr, fără barbă, așa cum era la cina cea de taină. Tradiția bizantină și orientală îl arată bătrîn, așa cum era

cind a scris Apocalipsul în insula Pathmos. * Începînd din vremuri mai vechi, din epoca paleocreştină chiar, apostolilor li s-au hotărît, în artă, anume atribute pe care le-a înmulţit şi definit sec. XIII şi Renaşterea. Pentru Petre, cheile, iar pentru Paul, spada (numai din vremea Renaşterii italiene); Andrei are drept atribut crucea în formă de X (zisă şi crucea Sf. Andrei); Ioan, un potir; Iacov cel tînăr, o carte şi o măciucă; Iacov cel bătrîn, o cîrjă de călătorie, o pălărie împodobită cu scoici şi purtată pe umăr, şi o carte; Toma, un echer; Filip, o cruce mică de trestie; Matei, o lance; Mathias, o bardă; Vartolomeu, o carte şi un cuţit; Simon, un fierăstrău. Atributele sau simbolurile acestea sînt de origine mai degrabă apuseană şi folosite în arta medievală a Occidentului. Le întîlnim şi în Răsărit, în Balcani şi în ţările române, datorită înrîuririlor apusene. Erminia de la Athos pune în mîna tuturor apostolilor rotuli (suluri) înfăşurate. Numai evangheliştii, cînd sînt înfăţişaţi ascultînd glasul din cer sau scriind, au în faţa lor, pe masa de lucru sau în mîini, pergamente desfăşurate pe care se citesc texte; la Matei, « cartea genealogiei lui Isus Cristos, fiul lui David »; la Marcu, « începutul evangheliei lui Isus Cristos, fiul lui Dumnezeu »; la Luca, «fiindcă mai mulţi alţii au încercat . . . ». Portretul lui Ioan evanghelistul e însoţit de acela al ucenicului său Prochoros, care stă lîngă el şi scrie: « La început era cuvîntul şi cuvîntul era de la Dumnezeu . . . » **

Cei 70 de apostoli

După tradiţia noului testament, « au numele scrise în ceruri ». Mai mulţi cercetători s-au străduit să le afle înscrierile canonice. Profesorul Gabriel Millet descoperise treizeci şi opt de nume. Erminia de la Athos citează şaizeci şi opt: Iacov, Adolphotheos, Matias, Cleopa, Andronic, Agavos, Anania, Filip, Silvanus, Prohor, Nicanor, Iacov fiul lui Alfeu (zis şi cel mare, sau cel bătrîn), Iuda (« fratele Domnului »), Linus, Rufus, Sostene, Stachys, Ştefan diaconul şi protomartirul, Timon, Hermes, Flegon, Sosipatros, Iason, Gaius, Tichikos, Filemon, Narcis, Cesar, Trofim (prietenul lui Paul), Aristarc, Marcu (nepotul lui Varnava), Silas, Hermes, Asyncritos, Apolo, Kefa, Climent, Iustin, Quartus, Eraste, Onisim, Carpos, Evode, Aristobul, Urban, Tichikos (citat a doua oară), Simion (« fratele Domnului »), Pudie, Herodion, Artimans, Filologis, Lympas, Thodion, Luca (evanghelistul şi primul pictor creştin), Apelles (nume de pictor grec antic, canonizat), Amplie, Patrobas, Titus, Terpneus, Tadeu, Epoinet, Chaikos, Akylas, Lucius, Varnava, Fortunat, Epaphrodit, Crescie şi Parmena.

Toţi ţin în mîini rotuli (suluri) înfăşurate, şi poartă costume antice.

Episcopii

Erminia de la Athos citează pe următorii: Vasile (cel Mare, al Cesareei Capadociei), Ioan Gură de Aur, Grigorie teologul (de la Nazianz), Atanasie al Alexandrei, Chiril al Alexandriei, Nicolae, Spiridon, Iacov

---

* Erminia de la Athos numeşte pe următorii apostoli: Petre, Paul, Ioan evanghelistu (Teologul), Matei evanghelistul, Luca evanghelistul, Marcu evanghelistul, Andrei, Simon Zelosul, Iacov, Vartolomeu, Toma şi Filip. Erminia diferă, precum se vede, de cele scrise în evanghelii.

** Apostolii sînt înveşmîntaţi, ca şi proorocii, după moda antică siriană orientală sau mediteraneană (tunici lungi cu mînecі strîmte la încheietura mîinilor, şi togi drapate în stil).

« Adelphotheos », Ioan Milostivul, Dionisie Areopagitul, Ignatie Theoforul (purtătorul de Dumnezeu), Visarion al Larissei, Silvestru papa Romei, Andrei Criteanul, Grigore al Nyssei, Petre al Alexandriei, Grigorie Palamas, Grigorie al Neocezareei, Grigorie Dialogul (papa Romei, sfîntul Grigore cel Mare, autorul Dialogurilor), Hierotei al Atenei (care alături de Dionisie Areopagitul, ar fi oficiat la înmormîntarea Mariei), Grigorie al Armeniei Mari (Iluminătorul), Grigorie din Acragant, prohor al Constantinopolului (ucenic al lui Ioan evanghelistul), Policarp al Smirnei, Sofronie al Ierusalimului, Metodie al Constantinopolului, Vlasie al Sebastei, Ambrozie al Milanului, Partenie al Lampsaquei, Tarasios al Constantinopolului, Antipa al Pergamului, Leon papa al Romei, Leon al Cataniei, Achillios al Larissei, Nicandru al Constantinopolului, Teofilact, Antim, Vavila, Autonom, Patriciu, Nichifor al Constantinopolului, Mitrofan al Constantinopolului, Hipatie al Gagrei, Eusebie, Agapet, Martin al Romei, Iosif al Thessalonicului, Terapon, Elefterie, Meletie; regele sfînt Anasias, Bucolos al Smyrnei, Paul « Homologhetul », Amfilochie, Chiril al Ierusalimului, Ioan Postitorul, Chiprian, Donat Fortunatul, Mihai Cîntărețul, Leonida, Ipolit al Romei, Climent al Romei, Climent din Ankara. După sfîntul rege Anasias, însemnat mai sus și astfel numit de Erminie, lista se încheie cu Haralambie și Iosif « preoți ».

Portretele episcopilor împodobesc peretele absidei principale, cilindrul cupolei, zona superioară a pereților naosului și, uneori, cum se vede la biserica domnească din Argeș, stîlpii care susțin cupola naosului. Mai nicăieri, firește, nu s-a aflat loc pentru chipurile tuturor. S-a impus astfel o alegere, de ale cărei criterii și interes ne-am ocupat în studiul programului iconografic al absidei principale. Este interesant să relevăm că meșterii au respectat, în monumentele de seamă ale lumii creștine, o ierarhie; aceasta s-a transmis de-a lungul veacurilor. În fruntea tuturor este așezat Vasile cel Mare pictat în absida principală, la dreapta ferestrei de răsărit. Cel de-al doilea loc este dat lui Ioan Gură de Aur, în cele mai multe cazuri. E zugrăvit la stînga ferestrei de răsărit (Sf. Petre al Alexandriei apare mai totdeauna la proscomidie, sau în vecinătatea acesteia). În regulă generală, singuri acești doi episcopi (Vasile și Ioan) sînt înveșmîntați în saccos; toți ceilalți poartă stiharul, epitrahilul și polystavrion (felon ornat cu cruci mici). Omoforul însemnat cu două cruci mari pe piept, semnul arhieriei, este purtat de fiecare din ei.

Episcopii apar uneori și slujind, pe peretele absidei principale, ținînd în mîini rotuli desfășurați pe care sînt scrise texte. Cînd sînt luate din liturghie, precizează un moment liturgic, o ceremonie și o idee anume. În timpul liturghiei și în legătură cu riturile, episcopul are capul descoperit sau acoperit cu mitra. Pictura bisericească nu a putut ocoli aceste indicații precise.

Diaconii

Diaconii au, ierarhic, în frunte pe Sf. Ștefan, « protomartir și arhidiacon ». El singur trebuie să poarte, ca atare, orarul arhidiaconesc. În mîini, toți țin cădelnița, în dreapta, și pyxida, în stînga. Arta creștină i-a figurat, în acest chip, începînd din sec. VI, cînd s-a inspirat din portretele lui Zaharia și Aaron, preoții vechiului testament (miniaturile din Cosmas Indicoplaustes, mozaicurile din Dafni și Sf. Sofia din Kiev, miniaturile din Grigore de la Nazianz și mineiul lui Vasile al II-lea).

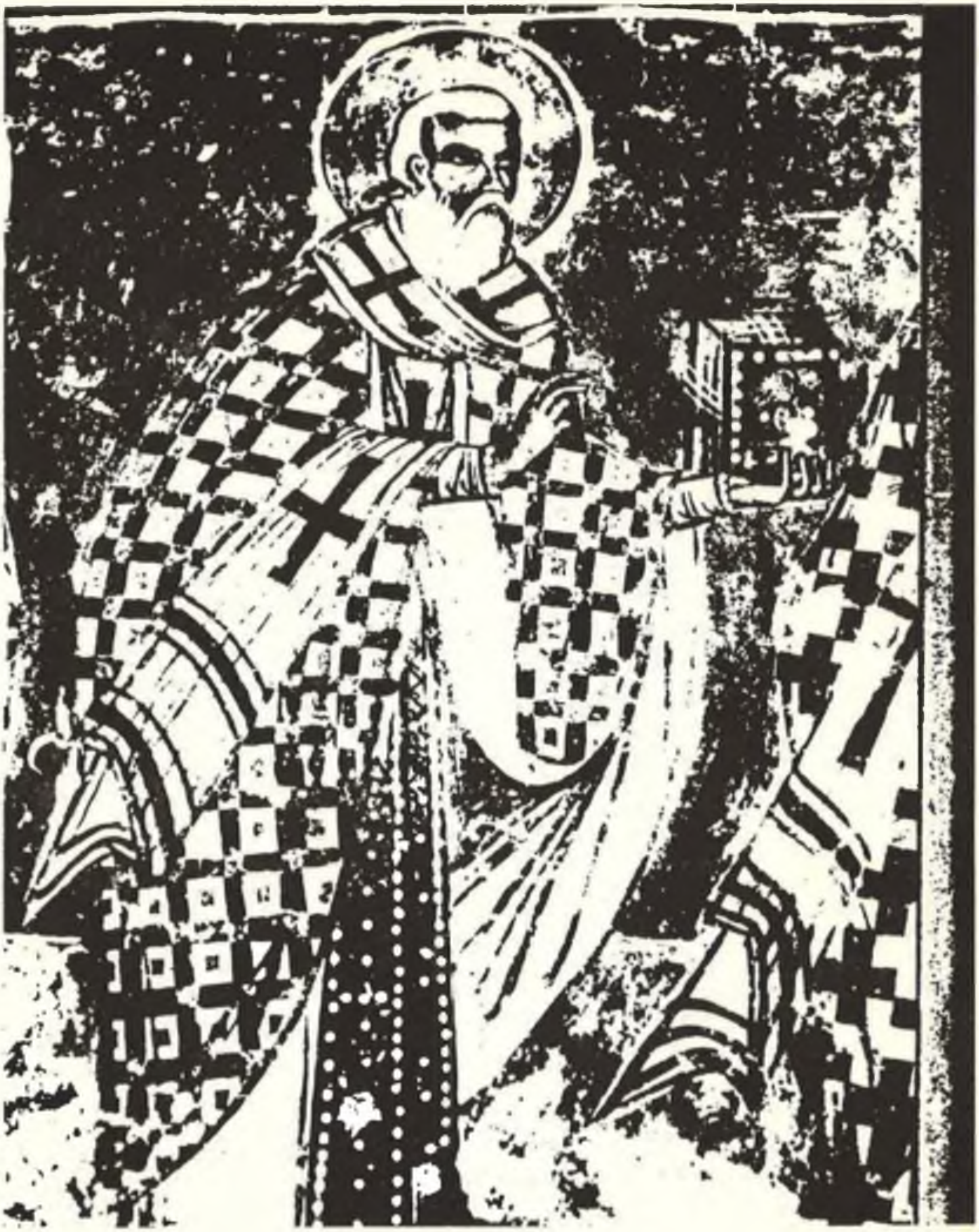
Pyxida la origine era rotundă sau patrată, de proporţii mici şi cu capac. Cuprindea miresme şi se purta pe un văl brodat (cervea) sau sprijinit pe orar. Cu vremea a devenit chivot (kivotion), şi a luat forma tugurium-ului de la sfîntul mormînt, al unei bazilici creştine sau a unei biserici. De fapt, în chivot se păstrau « sfintele » *.

★

În studiul nostru, urmărind evitarea oricărei confuzii, am precizat zonele şi locul scenelor şi portretelor. Am folosit, în chip firesc, cuvintele « în dreapta » şi « în stînga » ferestrei . . ., tîmplei, uşii de intrare etc. În convorbirile cu unii restauratori am aflat nedumeriri: locul întîi, în zona episcopilor, e în dreapta ferestrei de răsărit a absidei principale; dreapta, pentru cine stă cu faţa spre răsărit. La tîmplă, icoana lui Cristos este aşezată (« trebuie aşezată ») în stînga uşilor împărăteşti; şi tot în stînga acestora este uşa diaconească a proscomidiei, care e folosită în anume momente ale liturghiei; pentru folosinţă obişnuită rămîne uşa diaconească din dreapta (care e de-al doilea rang). În nartex locul întîi, în zona inferioară, în care se pun portretele ctitorilor, e în stînga uşii de intrare, pentru privitorul întors cu faţa către apus, şi în dreapta, pentru cine rămîne întors cu faţa spre răsărit şi tîmplă. În exonartex, în tindă, raiul este în stînga intrării, iar iadul în dreapta. Dreapta însă e socotită ca loc de cinste. Am dat cîteva exemple care întemeiază nedumeririle. Pentru a le risipi şi a hotărî lucrul, este nevoie să ne amintim că, la origine, în biserica creştină centrul era mijlocul naosului. Aci, sub cupolă, era mormîntul sfîntului deasupra căruia s-a ridicat monumentul. Iar altarul înălţat aci amintea mormîntul lui Cristos, deasupra căruia privighea, şi a rămas pînă astăzi în toate bisericile, portretul Pantocratorului. « Dreapta şi stînga » trebuie deci socotite în legătură cu acest fapt tradiţional. În naos, tîmpla are faţa principală întoarsă către apus; de fapt, către mormîntul-altar, unde pînă astăzi un vultur, simbol al lui Cristos, a rămas amintire. Privind către acesta, dreapta e la miazănoapte, şi stînga la miazăzi; în dreapta este icoana împărătească a lui Cristos, şi uşa proscomidiei. Din nartex, privim către răsărit, către centrul naosului; dreapta şi stînga se schimbă (dreapta este la miazăzi şi stînga la miazănoapte).

În absida principală a fost mutat, de la o vreme, altarul-mormînt (e considerat ca atare şi cuprinde totdeauna moaştele). Cu faţa către altar, privitorul are dreapta la miazăzi şi stînga la miazănoapte. Din această pricină, în unele biserici, proscomidia e la miazăzi (la Mofleni, de pildă, în ţara noastră). Dreapta şi stînga, în tindă, sînt socotite, la rîndul lor, în relaţie cu ieşirea din biserică a credincioşilor: au în dreapta lor raiul şi în stînga, iadul.

* G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen-Age en Orient* (în volumul închinat memoriei lui Spiridon Lambros), Atena, 1935.



EDIFICIUL
ȘI INVENTARUL BISERICII

Bisericile înfățișează mai multe planuri, unele simple iar altele complexe. Am deosebit, astfel, monumente de plan central, « rotonde » sau poligonale, încununate de cupole, bolți de diferite forme sau turnuri-lanterne; bazilici rectangulare cu acoperișuri de lemn, bolți de zidărie ori una sau mai multe cupole; biserici de plan longitudinal și în formă de « corabie » și monumente în chip de cruce, cu abside laterale (la răsărit, miazănoapte și miazăzi), vizibile la exterior, sau închise în dreptunghiul bisericii etc.

Centrul se numește naos, cu un cuvînt grecesc, sau « cor »; deasupra lui se înalță cupola. La răsărit, în majoritatea cazurilor se află absida principală, de plan circular sau poligonal; în primul caz e numită și emiciclu. Aci se găsește « sfînta masă », altarul. La origine, acesta se înălța în centrul naosului, sub cupolă. Absida principală este în cele mai multe biserici (mai ales în cele construite după veacul al XVI-lea), încadrată de două abside laterale, « proteza » sau « proscomidia » și « diaconiconul ». În cea dintîi se află masa pe care se pregătesc « darurile », « sfintele »; i se zice și altarul protezei. Poartă discul (diskos) și potirul (caliciul sau paharul), « copia » (cuțitul de jertfă) și lingurița de împărtășit (labis). În cea de-a doua, se păstrează veșmintele, cărțile de slujbă, cădelnițele și cățuile. Deseori, vedem aci și o mică vatră de jeratic (aprins, în timpul liturghiilor). Pînă în sec. XV sau în prima jumătate a celui următor, mai ales în țările noastre, proscomidia și diaconiconul erau reduse la două firide săpate în peretele absidei.

Naosul este despărțit de absida principală prin tîmplă, perete de zid sau de lemn împodobit cu unul, două sau mai multe — mai ales din sec. XVII înainte — rînduri de icoane (împărătești, praznicele, portrete de apostoli și prooroci) și încoronată de chipul lui Cristos pe cruce încadrat de Maria și Ioan Botezătorul. Cuvîntul tîmplă a fost înlocuit, în vremea din urmă, și anume în vorbirea obișnuită, cu acela de catapeteasmă, care înseamnă de fapt perdeaua de la ușile împărătești. Tîmpla a fost botezată în țările noastre cu vorba — interesantă și justă — de « fruntariu », folosită încă în Transilvania.

Naosul este mărginit, către apus, de pronaos sau nartex. Acoperit cu tavan de lemnărie, boltă zidită ori cu unul sau două « turnuri », formează, la origine, « tinda ». Începînd din sec. XVI, în Moldova mai ales, ne întîmpină două nartexuri, ca și la Athos sau aiurea: unul ia numele de « esonartex », nartex interior; cel de-al doilea, de « exonartex », nartex exterior. În unele monumente, o cameră a mormintelor desparte naosul de nartex; așa e în biserica mînăstirii Sucevița, de pildă.

Bisericile de plan « treflat » și « triconc » au abside laterale, poligonale sau circulare, care încadrează naosul la miazăzi și miazănoapte.

Privită, din interiorul monumentului, tinda e formată dintr-un cilindru sau o prismă, care se sprijină pe « bază » și pandantivi (triunghiuri sferice) ori « trompe de unghi » (punți); o « calotă » o acoperă la creștet. Arcul triumfal se înalță deasupra tîmplei și se sprijină, la miazănoapte și miazăzi, pe intersecțiile dintre pereții naosului și acela al absidei principale.

Pictura murală a pereților se desfășoară în « zone » suprapuse (două sau mai multe) ori « registre ».

La liturghii sînt folosite un număr de vase, « acoperăminte » și « văluri liturgice ». Printre cele dintîi, numărăm discul, taler de argint aurit cu picior pe care rînduiește preotul la proscomidie, « părticelele » scoase din prescuri (« oblați », pîinile de jertfă) și care este purtat, acoperit, în ceremonia « ieșirii cu sfintele daruri ». « Acoperămîntul » discului se numește, cu un cuvînt slavon, procovăț.

Potirul amintește paharul din care a băut Isus la cina cea de taină și din care a dat să bea tuturor apostolilor care erau cu el. La liturghii se toarnă în el vin și apă. Potirul se acoperă cu un « procovăț ».

Aerul

Aerul (nefele, pe grecește) este un văl liturgic care înfățișează răstignirea sau plîngerea Domnului, încadrate uneori de alte scene din patimi; toate pictate ori brodate. La momente hotărîte acoperă discul și potirul. Este purtat în procesiunea amintită de slujitorul, diacon sau preot, care duce discul (il vedem pe spatele acestuia). În lumea bizantină și orientală, bisericile posedau mai multe « aere », pe care le foloseau în procesiuni liturgice și ca decor al absidelor. Le vedem desfășurate în liturghia îngerească, pe pereții bisericilor.

Epitaful

Epitaful este un văl mare de procesiune care înfățișează « plîngerea lui Cristos » coborît de pe cruce (pictată sau brodată pe mătase, catifea sau pînză de in ori cînepă). În joia sau vinerea mare este desfășurat, împodobit cu flori și înconjurat de făclii aprinse, în centrul naosului. E purtat pe umerii preoților în seara vinerei mari. Rămîne întins pe « sfînta masă » pînă la înălțare.

Din trecutul nostru, Muzeul de artă din București posedă epitafe de mare valoare artistică, din sec. XIV-XVII: epitaful de la Cozia, cele din mînăstirile Dobrovăț, Neamțu și Slatina; epitafele lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu etc.

Triherul și diherul

Triherul și diherul, numite la noi dichele și trichele, sînt sfeșnice liturgice: triherul are trei lumînări și simbolizează sfînta treime; diherul are două lumînări, simbol al îndoitei firi a lui Cristos. Sînt purtate de diaconi în slujbele arhierești. Episcopul (ierarhul) binecuvîntează cu ajutorul lor, în anumite momente ale liturghiei.

Ripidele

Ripidele derivă din evantaiele liturgice folosite în Orient și în primele veacuri ale bisericii creștine. Formate la origine din pene sau frunze, au fost fabricate apoi din foi groase de argint aurit. Înfipte în minere lungi de lemn sau metal, înfățișează serafimi și simbolizează serafimii în zbor care aclamă pe Isus-Dumnezeu. Nu se mai folosesc astăzi. Posedăm însă ripide, opere de artă din vremea lui Ștefan cel Mare; se pot vedea în Muzeul mînăstirii Putna. Altele, luxoase și frumos gravate din sec. XVII se află în Muzeul de artă din București. Pe bolta exonartexului din mînăstirea Probota, serafimii poartă toți ripide. De altfel, acestea nu lipsesc mai niciodată din picturile murale ale monumentelor bizantine, orientale, rusești, balcanice și românești.

Veșminte și orante

Nevoia de a cunoaște veșmintele și orantele bisericești este simțită în chip firesc de muzeologi și de artiștii restauratori. Cercetîndu-le și studiindu-le așa cum se prezintă și se folosesc astăzi, se poate dobîndi o idee de ordin general sau sumar. Am zis de ordin general și sumar, fiindcă de-a lungul secolelor și datorită evoluției firești, acestea se înfățișează în zilele noastre în forme uneori schimbate, sau au ajuns să dispară. În muzeele țării și în tezaurele mînăstirești, la Putna, Sucevița, Secu, Muzeul de artă din București, colecția Patriarhiei, se află veșminte și orante din sec. XV, XVI și XVII. Picturile murale originale (adică cele neretușate și nerestaurate) ajută pe un cercetător cu pregătire să-și precizeze cunoștințele în această materie. Tezaurele de artă ale Răsăritului și Apusului, din Athos și Atena, Moscova și Kiev, Roma, Veneția, Serbia și Bulgaria, Constantinopol etc., păstrează veșminte și orante de mare valoare, care ne îngăduie să cunoaștem de aproape forma, funcțiunea și evoluția acestora, din epoca paleocreștină pînă aproape de timpurile noastre.

S-ar putea gîndi cineva că cercetătorii și decoratorii din zilele noastre se pot întemeia numai pe cunoștința veșmintelor și orantelor bisericești aflate în uz. Socotim greșită o asemenea idee. În adevăr, deosebim întîi veșmintele lui Cristos, ale Mariei, proorocilor, apostolilor și majorității mucenicilor. Episcopii zugrăviți pe peretele absidei principale și în alte locuri pe pereții bisericii, au trăit și au «slujit» în sec. IV, V și VI ori mai tîrziu, pînă în miezul evului mediu. Trebuie să poarte, în pictură, ca atare, costumele din vremea lor.

Așa stînd lucrurile, dacă nu putem să ne adîncim în lămuriri arheologice, socotim totuși de folos să oferim cîteva precizări. Vom studia în primul rînd veșmintele bisericești, orantele legate de acestea și obiectele liturgice.

Stiharul

Stiharul este un veșmînt de origine răsăriteană, cu mîneci largi și lung pînă la glezne. Se încheie pe piept și este croit așa ca să se poată îmbrăca pe deasupra elementelor obișnuite de costum. Cade drept, fără prelungire la spate și fără vreun sistem de cute. Este purtat la slujbe de diaconi (hipodiaconi, diaconi și protodiaconi sau arhidiaconi), preoți (de mir și călugări) și arhierei (episcopi, mitropoliți și patriarhi). Pentru cei dintîi, gulerul, mînecile (la încheietura mîinilor și la umeri), poalele și deschizătura de pe piept sînt, de obicei, brodate sau împodobite cu galoane aurite. Preoții și arhiereii îl încing cu un brîu și-i strîng mînecile, la încheietura mîinilor, cu mînecuțe (epimanikia, pe grecește; anaracliţe, pe slavonește). Stiharele preoțești și episcopale sînt uneori brodate pe poale.

Materia din care sînt făcute toate stiharele este țesătura de bumbac ori mătase, de culori diferite (albă, galbenă de diferite nuanțe, roșie ori brună). Pentru diaconi se folosește țesătura de mătase simplă sau cu flori, ori țesătura cu fire de argint și argint aurit; fiindcă aceștia nu îmbracă alt veșmînt liturgic.

Orarul

Orarul este semnul liturgic al însărcinării și demnității diaconești. Confecționat dintr-o țesătură de bumbac, mătase ori fir de aur sau argint, are forma unei panglici mari rectangulare, largă de aproximativ un lat de mînă și de lungimi diferite: pentru diaconi, pentru arhidiaconi. Se poartă pe umărul stîng și cade în față și la spate, de-a lungul stiharului: în anumite momente liturgice este așezat încrucișat, pe amîndoi umerii, pe piept și la spate. Este împodobit cu cruci, chipuri de serafimi sau cuvintele « sfînt, sfînt, sfînt » din imnul serafimilor (în limba greacă, slava veche bisericească sau, începînd din sec. XVIII, și în limba română). In monumentele medievale, cuvintele de mai sus, brodate, disting orarele arhidiaconești.

Epitrahilul

Numit în românește și patrafir, este legat de scriitorii bisericești medievali de patimile lui Cristos, amintind ștergarul înfășurat de gîtul lui Isus, ținut cu mîna de cei ce îl duceau la răstignire. Veșmînt esențial și semn al preoției e purtat și de episcopi. Lung pînă la 2,5 metri, e format, la origine, din două benzi late de circa 9—10 centimetri, cusute laolaltă sau unite cu ajutorul unor nasturi sau clopoței. O răscroială la partea superioară îngăduie să fie îmbrăcat « pe cap ». În anume epoci, relativ tîrzii, epitrahilul format din două benzi e purtat numai de episcopi, pentru preoți folosindu-se epitrahilul dintr-o singură bucată. Este confecționat, în primele secole, din in sau cînepă; mai tîrziu, din mătase sau țesături cu fir.

Împodobit la ceafă și pe piept cu cruci, epitrahilul înfățișează, la Bizanț și in cele mai vechi monumente românești, portrete ori scene evanghelice brodate. Cele dintîi arată pe Maria, Ioan Botezătorul, cei 12 apostoli și episcopii, autori de liturghii ori cărturari (Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur, Grigore de la Nazianz, Atanasie, Chiril); in epitrahile din sec. XV și XVI întîlnim și alte portrete de episcopi, precum și chipuri de mari mucenici. Cîteodată, pe poale apar, încadrate de ornamente, portretele donatorilor, domnitori ori boieri mari. Scenele ne arată, într-alte epitrahile, bunavestirea și stihirea de Crăciun, botezul Domnului, schimbarea la față, învierea lui Lazăr, intrarea în Ierusalim, cina cea de taină, rugăciunea de pe muntele Măslinilor, patimile, învierea, rusaliile, și adormirea Maicii Domnului. Aflăm și monumente (epitrahile brodate) împodobite cu portretele proorocilor însoțite de simbolurile lor (Moise cu o amforă de argint aurit, Aaron cu cădelnița, David și Solomon, Iacov cu scara, Isaia cu bățul înflorit, Ezechiel cu poarta etc.).

Felonul

Felonul (phelonion, în limba greacă; sfita, cuvînt de origine slavonă folosit la noi în țară), veșmînt liturgic preoțesc de modă și origine antică mediteraneană (romanii îl numeau paenula, și-l foloseau ca mantie de călătorie), se îmbracă prin deschizătura largă de la partea superioară petrecîndu-se peste cap; cade în jos pînă aproape de gleznă.Croit larg, este confecționat din țesătură de mătase ori de fir și împodobit

cu galon de aur la « gură » și pe margine. Nu are mineci. O iconiță, de obicei brodată, împodobește spatele, aproape de git (de un decimetru jumate sau doi decimetri distanță de la acesta). În cele mai vechi monumente, iconița arată hramul bisericii a cărei proprietate este felonul. Mai aproape de noi, tema brodată e un praznic împărătesc (nașterea lui Cristos, Isus pe cruce sau invierea lui Cristos, în primul rind); intilnim și portretele lui Cristos sau ale Mariei.

Pînă la sfîrșitul sec. XVI și, în unele țări răsăritene, chiar in prima jumătate a celui următor, episcopii sînt inveșmîntați în feloane, care se deosebesc de cele preoțești prin podoaba lor țesută ori brodată de mici cruci, libere ori închise în medalioane și răspîndite pe intreaga suprafață. Aceste feloane episcopale poartă numele grecesc de polystavria (polystavrion, la singular).

Feloane și polystavria de artă aflăm, numeroase, in tezaurele rusești, în acelea ale muntelui Athos și mînăstirilor vechi din domeniul bizantin. La noi în țară, mînăstirile Putna, Sucevița și Secu din Moldova, păstrează exemplare din sec. XV, XVI și XVII. Din această ultimă epocă, cunoaștem polystavria și feloane interesante care se pot vedea in biserica episcopală din Roman, în Muzeul de artă din București și in tezaurele mînăstirești din Oltenia și Țara Românească.

Omoforul

Episcopii au purtat, secole de-a rindul, la liturghii, veșmîntul complet, compus din stihar, epitrahil, brîu și polystavrion. Și pînă astăzi, ei oficiază și în veșmînt redus: epitrahil și mantie liturgică călugărească sau mantie episcopală: la privigheri, la liturghii, de la început pînă la oda a noua; la botezuri, cununii și înmormîntări (in afară de aceea a lui Cristos din vinerea mare), și cu alte prilejuri, omoroful nu lipsește in nici un caz. Este semnul gradului și funcției episcopale și are forma unei benzi late de 25 sau 30 centimentri confecționată din mătase, catifea sau țesătură de fir. Este așezat, în momente hotărîte ale slujbelor, pe umeri. Acoperă gîtul și spatele, la partea superioară alături de acesta; cade, în față, pe piept, de o parte și de alta unde se unește intr-o singură bantă. În biserica răsăriteană, la Bizanț și în țările de tradiție bizantină, precum și in Orientul creștin, nu intîlnim pînă in secolul trecut decît aceea ce se numește astăzi « omoforul mare »; lung, în față, pînă jos. « Omoforul mic », mai ușor de minuit și de purtat este folosit mai ales de la mijlocul secolului trecut, in locul omoforului mare; in anumite momente ale liturghiei sau în tot timpul ei.

Omoforul, mare sau mic, este împodobit cu trei iconițe: în centru, și anume în partea care vine sus, la spate, se figurează de obicei mielul, simbol al lui Cristos, amintire, in același timp, a « oii celei pierdute » din psalmi, liturghia înmormîntării și parabolele lui Cristos. În față, pe piept, se văd brodate două teme evanghelice sau cruci mari. Culoarea omoforului a fost, la origine, diferită și asociată cu aceea a veșmîntului superior și caracterul funcțiunii liturgice: albă, pentru schimbarea la față și înviere; de aur, pentru praznicele nașterii lui Cristos, nașterii Maicii Domnului, botezului etc.; neagră, pentru slujbele patimilor, înmormîntări și parastase; roșie, pentru praznicele mari de mucenicie și rusalii; verde, pentru liturghiile obișnuite de peste an.

Cele mai frumoase și mai interesante omofoare se pot vedea la Muntele Athos, in tezaurele rusești și la noi, în tezaurele mînăstirilor moldovenești.

Saccosul

Saccosul, veşmînt împărătesc de origine persană şi bizantină, a fost legat în lumea bizantină şi orientală de mitropoliţi şi patriarhi. Aceştia singuri aveau drept să-l poarte, pe deasupra stiharului, în locul polystravrion-ului. În primele secole nu avea mîneci. Confecţionat dintr-o ţesătură luxoasă de aur sau din catifea, este format din două foi mari (una cade pe spate, pînă mai sus de glezne, cealaltă în faţă, pînă la aceeaşi distanţă ca în spate) şi se încheie, cu nasturi-clopoţei, pe lături (în stînga şi dreapta). De la o vreme a dobîndit mîneci largi, din aceeaşi materie, fiind încheiate de la umăr pînă deasupra încheieturii mîinii tot cu nasturi-clopoţei. Modificările acestea din urmă (mînecile şi clopoţeii) au venit din înrîurirea costumului liturgic al marilor preoţi din vechiul testament. Saccosul este împodobit cu iconiţe, la spate şi pe piept.

Împăraţii bizantini au conferit dreptul de a purta saccos şi unor episcopi, pentru a-i distinge în chip deosebit, aşa cum se face cu o decoraţie mare. În arta de tradiţie bizantină, Ioan Gură de Aur şi Vasile cel Mare poartă totdeauna saccos (vorbim de monumentele din epocile de rigoare iconografică). Scriitorii « mistici » l-au pus în relaţie cu tunica roşie, veşmîntul de batjocură impus lui Isus după condamnarea sa.

În tezaurele răsăritene şi apusene se păstrează saccose de mare însemnătate din punct de vedere artistic şi istoric. Cel mai renumit este acela al patriarhului Photius. În Muzeul de artă din Bucureşti se poate vedea saccos-ul mitropolitului Varlaam al Moldovei. Muzeele ruseşti posedă, la rîndul lor, exemplare luxoase şi deosebit de frumoase.

Mantia

Călugării îndatoraţi să ajute clerul mînăstiresc la slujbe, poartă pe deasupra « rasei » o mantie neagră cu cute numeroase care pornesc de sus şi ajung pînă jos la glezne. Aceasta, deschisă în faţă, se leagă la gît cu o panglică. Nu este împodobită cu nimic. De culoare neagră, accentuează caracterul sever al slujbelor mînăstireşti. Ierarhii (episcopi şi arhiepiscopi, mitropoliţi şi patriarhi) sînt călugări în biserica răsăriteană. Pot purta, ca atare, mantia călugărească şi se slujesc de ea pînă astăzi, la nevoie. O mantie anume (mandya, pe greceşte) le este de fapt rezervată. De aceeaşi formă şi croială ca şi cea dintîi, are însă o prelungire (« trenă ») la spate şi este confecţionată din mătase de culoare roşie de diferite nuanţe, sau de culoare neagră (pentru anume ceremonii, înmormîntările de pildă). Este împodobită cu o iconiţă (portret al lui Cristos sau al Mariei) închisă într-un medalion şi aşezată la spate, la partea superioară, şi cu patru « table » sau « plăci » brodate. Două din acestea, de formă rectangulară, înfăţişează teme evanghelice (naşterea Mariei, schimbarea la faţă, intrarea în Ierusalim, învierea, de pildă); se aşază în dreptul pieptului, la stînga şi dreapta. Celelalte două arată teme din vechiul testament (tablele legii, sfeşnicul cu şapte ramuri, jertfele lui Avel şi Melchisedec etc.) şi se coase în faţă pe poalele mantiei. Uneori se aşază la partea superioară temele vechiului testament, iar pe poale acelea ale noului testament. Se numesc toate « pomata », cu un cuvînt grecesc. Înseamnă izvoare şi sînt interpretate drept

izvoare ale înțelepciunii, temă de ordin simbolic care a inspirat picturi murale și miniaturi interesante legate de părinții bisericii, de Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur, în prima linie.

Mitra

Mitra este purtată, pe cap, în cursul ceremoniilor liturgice și la timpuri hotărîte de rînduiala lor, de către ierarhi înveșmîntați în saccos sau în mantie arhierească (episcopală). Inspirată ca formă, la origine, de coroanele regilor persani, a fost considerată în biserica creștină drept amintire a coroanei de spini, așezată pe capul lui Cristos de cei ce l-au chinuit înainte de a-l răstigni. De aci, numele de coroană folosit în studiile de arheologie medievală. A avut diferite forme în decursul veacurilor. Puțin înaltă, la început, s-a înălțat pînă a ajuns la înfățișarea de astăzi. Confecționată din mătase, catifea, pînză sau foaie metalică, mitra ierarhilor este împodobită cu portretele evangheliștilor. Unele coroane fac loc și hramului mînăstirii «de metanie» a ierarhului. O cruce mică din metal prețios cu pietre este înfiptă astăzi în creștetul tuturor mitrelor de ierarhi. Nu a fost așa întotdeauna. În biserica rusească crucea nu apare decît deasupra mitrelor mitropoliților și patriarhilor.

La origine și aproape în tot cuprinsul evului mediu, coroanele (mitrele) erau de diferite culori, ca și veșmintele liturgice: albe, de aur, roșii, violete și negre; și se purtau în ocaziile arătate cu prilejul descrierii acestora. Erau rezervate, apoi, unui număr foarte restrîns de ierarhi, așa cum era și saccosul. Pe pereții monumentelor bizantine și orientale, timp de mai multe sute de ani, nu o vedem pe capul nici unui episcop, mitropolit sau patriarh. Toți aceștia sînt înfățișați cu capul gol. Cele dintîi exemple de ierarhi cu coroane pe cap se văd, în țara noastră, în biserica Sîntă-Mărie-Orlea din Transilvania.

În biserica de tradiție bizantină există rangul onorific de arhimandrit mitrofor care se conferă călugărilor, stareți ai mînăstirilor mari. Aceștia au mantii asemănătoare cu acelea ale ierarhilor, neîmpodobite însă cu « pomata » sau neavînd decît două table brodate cu subiecte din vechiul testament. Pe cap au, în momente hotărîte ale ceremoniilor, mitre care seamănă cu acelea ale ierarhilor. Se deosebesc de acestea din urmă prin două lucruri: portretele de evangheliști sînt înlocuite cu serafimi, iar crucea din creștet lipsește totdeauna.

Cîrja

Cîrja (rabdos, pe grecește), cu origini îndepărtate în arta lumii vechi, e, în biserica creștină, semnul autorității pastorale și administrative a episcopilor, mitropoliților și patriarhilor. Înaltă aproape cît omul, și confecționată dintr-un lemn scump sau metal argintat ori aurit, se termină la captul de sus cu o podoabă în chip de șarpe încolăcit sau de coarne, simboluri și unul și celelalte ale înțelepciunii, potrivit tradiției antice și scrierilor. Nu este folosită decît în ceremonii atunci cînd ierarhul este înveșmîntat liturgic.

Arhimandriților mitrofori le-a fost lăsată, pînă tîrziu și aproape de epoca noastră, o cîrjă de lemn (negru, de obicei) înaltă pe jumătate din cîrja episcopală, și terminată la capătul de sus în chip de litera T. Derivă din cîrja antică călugărească numită *tau*, pe grecește.

Enkolpionul (sau engolpionul)

Cuvîntul numește crucea sau medalionul purtate pe piept de episcopi, mitropoliți și patriarhi. La origine, era o cutiuță în care erau închise moaște. Legată la capătul unui lanț de gît, apare în cele mai vechi monumente pe pieptul călugărilor. Sub forma de cruce a rămas pînă astăzi o distincție, asemenea unei decorații, care se acordă clericilor, chiar mireni*.

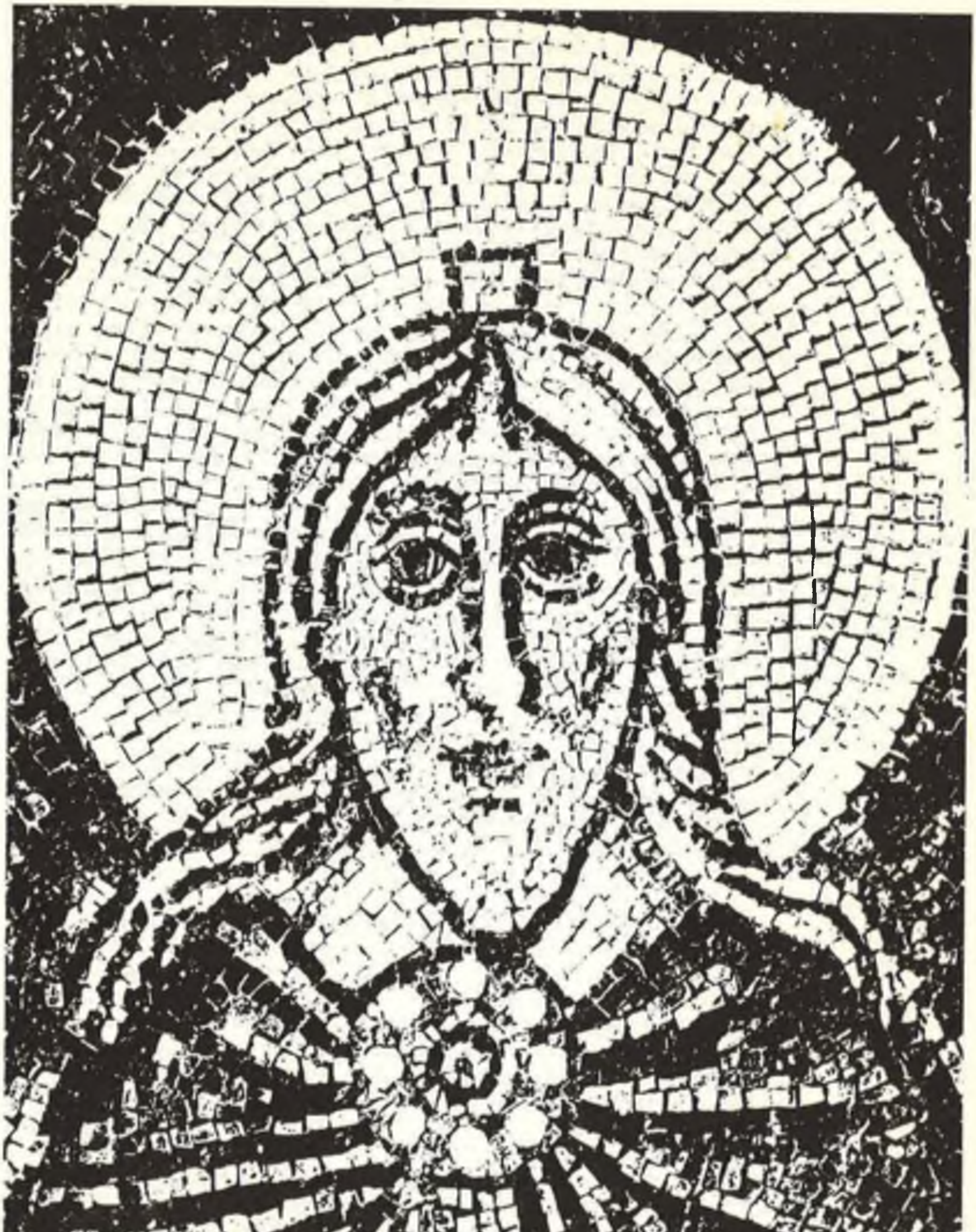
Acei ce o poartă sînt numiți « stavrofori ». Sub forma de medalion împodobit pe o față cu portretul Mariei sau al lui Cristos și, pe cealaltă, cu cina de la Mamvri, răstignirea ori învierea, enkolpionul a rămas rezervat episcopilor, mitropoliților și patriarhilor. De multe ori apare alături de cruce, iar patriarhii încadrează de la un timp crucea cu două enkolpioane.

Maforionul

Maforionul (maphorion) e un veșmînt sirian, asemănător cu toga. Constă dintr-o foaie trapezoidală, țesătură de bumbac ori lînă, și se poartă pe deasupra tunicilor; femeile își învăluie capul, umerii, gîtul și trupul pînă la glezne. Veșmînt larg, are cutele pe care le face stofa, așa cum este drapată, și o a doua serie de cute « de stil » dictate de moda vremii. Maria este înveșmîntată totdeauna cu maforion în picturile murale și în icoane. Neîmpodobit, la origine, acesta primește începînd din sec. XI sau XII, la Bizanț și în Orient, un galon de mătase sau de aur pe marginile lui și o stea în dreptul frunții. Mai tîrziu, stelele se înmulțesc: apar alte două pe umeri și, uneori, și din loc în loc pe întinsul maforionului. În Apus, acesta este împodobit cu spice de grîu.

---

* De pe la începutul secolului trecut, dreptul de a purta cruce de stavrofor se acordă și călugărițelor starețe sau distinse de ierarhul eparhiei.



NOȚIUNI DE TEHNICĂ

Iconografia — cum s-a arătat — descoperă, defineşte şi luminează idei şi fapte de ordin istoric ori literar, complexe şi de felurite grade de adîncime ori abstracţie. Izvoarele sînt hotărîte în texte şi tradiţii care trebuie analizate şi în relaţie cu care pot fi înţelese. Fondul de idei şi sentimente derivate din acestea nu sînt însă independente de formele artistice în care apar. Acestea au fost numite fericit « echivalenţe plastice ». Între izvoarele de inspiraţie şi operele de artă, între fond sau conţinut şi formele în care sînt realizate, corespondenţe multiple stabilesc raporturi dintre cele mai interesante. O primă serie priveşte exigenţele celor dintîi: formele sînt obligate să contureze de aproape şi cu rigoare ideile, să se încovoaie înaintea lor şi să răspundă unor exigenţe în stare să le impună aspecte uneori neaşteptate. Cităm drept pildă creaţiile de simboluri, expresivitatea şi importanţa liniei, rolul explicativ acordat culorii, însemnătatea erudiţiei care ajunge să devină o condiţie şi o cheie a înţelegerii în arta religioasă. Cea de-a doua serie înglobează reacţiile formelor şi înrîurirea pe care o au acestea asupra ideilor şi simţirilor, adică asupra conţinutului. De deosebită greutate sînt materialele folosite şi procedeele artistice. O a treia serie are drept temei calităţi şi caractere legate de « viziunea » epocii, şi de un număr de « concepţii », fructe ale evoluţiei şi modei. Punem înainte, în această ordine de idei, perspectiva. Uităm, în adevăr, de multe ori, că perspectiva numită aeriană, întemeiată pe trei dimensiuni şi pe reprezentarea elementelor, arhitecturi, copaci, oameni şi animale, în peisajul cu planuri multiple şi inviat de aer şi lumină, nu e, de fapt, decît o creaţie a Renaşterii italiene şi a lumii moderne şi o convenţie caracteristică viziunii noastre de astăzi, impusă de artişti mari, sprijinită pe teorii ştiinţifice şi anume realităţi. A devenit o condiţie fundamentală a artei, şi o formă, un tipar şi o condiţie a propriei noastre viziuni.

Consideraţiile acestea caută să justifice studiul tehnic ce urmează. Nu rămîne, socotim, neînţeleasă nevoia de a cerceta mijloacele materiale de expresie, aceea ce se numeşte îndeobşte tehnica picturii, ramură ori aplicaţie caracteristică a picturii murale, de şevalet şi a miniaturii.

*

Meşterii specializaţi în pictura monumentală, în cea de icoane şi manuscrise, au moştenit o tradiţie. Transmisă direct, în ateliere ori în cadrul lucrărilor şi echipelor de muncă, ea cuprinde un număr de principii şi cunoştinţe care au fost mai limpede ori mai confuz formulate în scris de tehnicieni şi teoreticieni medievali şi moderni. În traduceri aceste scrieri au circulat şi în ţara noastră. Aşa sînt tratatele ori manualele lui Cennino Cennini şi Dionisie din Furna. Pictorii români Costin Petrescu şi Arthur G. Verona au consemnat, la rîndul lor, un număr de date izvorîte din propria lor experienţă, în scrieri care sînt mai peste tot în mîna pictorilor.

Învăţătura de atelier era însă în evul mediu, şi pînă tîrziu în secolul XVI sau XVII, legată de interese de breaslă şi personale. Meşterii destăinuiau numai cît socoteau şi cît voiau din ştiinţa lor, iar ucenicii « furau » din ochi şi se străduiau să surprindă taine de meşteşug. Pe acestea nu le-a vădit în scris nici unul din marii meşteri. Multe din ele numai cu greu se pot explica în vorbe, şi se învaţă, cu vremea, din experienţă.

O a doua observaţie trebuie însă avută în vedere. Lămurind regulile artei şi sfaturile lor, meşterii din toate vremurile numesc materiale. Despre multe din acestea fie că nu ştim, pînă astăzi, ce reprezintă, fie

că nu se mai găsesc nicăieri. Tratatul ori manualul vorbește de var și de piatra de var. Aceasta este, în unele cazuri, marmura (de mai multe calități); înaltele, un calcar de o compoziție care nu se află decît în anume regiuni. Piatra de var arsă se stinge, după aceea, în multe feluri și se păstrează în moduri deosebite, asupra cărora, în genere, nu se insistă mai niciodată. Tencuielile cuprind materiale diferite: fire de in, fire de cînepă, cîlți ori puzderie, paie tocate, iarbă de cîmp etc. Culorile numite în manualul lui Dionisie, cu excepția numai a două dintre ele, n-au putut fi identificate pînă astăzi de nici un chimist. Acestea sînt dizolvate în apă curată, ori în apă de var; ori folosite în emulsii. Pentru pregătirea lor e necesară cunoștința și îndemînarea unui vechi practician. Iar pe acestea, nimic nu le poate înlocui.

În rîndurile ce urmează, sprijinite pe autorități recunoscute și pe experiența noastră de cercetător al monumentelor răsăritene, voim să însemnăm lucrurile limpezi de care se poate folosi un restaurator sau pictor, în practică, și care pot înlesni calea celor ce vor să pătrundă ființa artei de tradiție bizantină și orientală. În această din urmă privință se cuvine să arătăm uimirea deșteptată de pretenția și chiar de străduința «amatorilor» și chiar a cercetătorilor de artă, care vor să «guste» ori să judece lucrări de pictură, sculptură, arhitectură etc. fără să cunoască mijloacele folosite, materialul, procedeele și principiile aplicate de meșterii care le-au realizat. Lipsit de aceste cunoștințe, însușite și stăpînite, cel mai inteligent amator nu va recolta decit impresii de ordin și valoare subiectivă, iar judecățile cercetătorului cu pretenții se vor rezuma la construcții verbale care acoperă «proiectări» de teorii și idei preconcepute.

★

Picturile murale și icoanele se pot executa cu ajutorul a multiple procedee: mozaic, encaustică, tempera, frescă și ulei. Am citat principalele, deoarece principial nu sînt excluse și alte tehnici. Fiecare din ele se întemeiază pe un număr de condiții și prezintă avantaje și dezavantaje. Acestea rezultă din natura materialelor întrebuințate, substraturile și preparațiile, culorile și modul lor de pregătire, verniurile etc. De însemnătate deosebită este cuprinsul care trebuie decorat: constituția pereților, lumina monumentului, climatul locului etc.

Mozaicul

Mozaicul datează din antichitate. Arta elină și elenistică l-au folosit în genere pentru îmbrăcarea și împodobirea solului, în interiorul clădirilor și în piețe de suprafață restrînsă (mozaicuri pavimentare). Se păstrează exemple numeroase în lumea mediteraneană, sudul Europei, nordul Africii și vestul Asiei; moștenire elenistică, a fost adoptat de romani. Monumente importante au fost descoperite în ultimii ani în Bulgaria și, la noi, în Dobrogea (la Constanța). Moda elenistică a pătruns și a evoluat în lumea bizantină și în palatele persane. Au fost îmbrăcați în mozaic pereții edificiilor civile și ai bisericilor. În Roma se poate admira pînă astăzi decorul de mozaic din Santa Maria Pudentiana, Santa Constanza, Santa Maria Maggiore, oratoriul Sf. Venanzios, paraclisele San Zeno și Santa Prassede etc. La Ravenna aflăm ansamblurile celebre din San Vitale, Sant'Apollinare Nuovo, baptisteriile ortodox și arian, alături de celebrul decor din mausoleul Gallei Placidia. Capitala Bizanțului cuprinde numeroase opere de valoare, păstrate în stare frag-

mentară, și un ansamblu celebru, acela din biserica mînăstirii Moni tis Choras (Kahrié-Djami). În arhipelagul venețian și la Palermo strălucesc mozacuri parietale la San Marco, Trieste, Torcello (domul), biserica Martorana și Capela Palatină. Se păstrează opere de seamă la Salonic, în biserica închinată Sf. Dumitru, și la Dafni lîngă Atena. Trebuie citat printre monumentele de seamă și decorul de la Sf. Sofia din Kiev.

În Italia, începind din sec. XV, mozaicul s-a executat pe pereți de piatră sau pe fonduri metalice; nu de-a dreptul, ci pe o preparație — adică pe o tencuială — constituită din două straturi și formată din var și nisip. Cel dintii, gros pînă la ½ centimetru, era pregătit dintr-o parte de var, curățat cu grijă înainte de stingere, și păstrat după această operație în varnițe, unde rămînea pînă la decantare deplină și « liniștire » completă, și din două părți de nisip sau cărămidă pisată mărunt. Cel de-al doilea strat, de o compoziție analoagă dar mai gros, 8—10 milimetri, se așternea peste cel dintii, treptat, pe porțiunile care urmau să fie decorate. Meșterii Renașterii au folosit și un al doilea fel de tecuială-fond, formată din var vechi, adică stins mai de multă vreme, nisip și cărămidă mărunt sfărîmată, la care se adăuga albuș de ou și « tragant ». Întinsă pe perete in strat gros, tencuiala aceasta era acoperită cu cîrpe ude pentru a împiedica uscarea ei rapidă. Desenul (« cartonul ») era transpus pe acest suport. Cuburile de smalț se înfigeau direct într-însul. Pentru mozaicurile lucrate pe plăci de piatră sau pe plăci metalice, fondul era pregătit din piatră de var mărunțită cu îngrijire și amestecată cu « alb de plumb » (ceruză), ulei de nucă fiert și puțină rășină de pin sau brad*.

« Cuburile » de smalț cu care lucra pictorul erau faricate dintr-o sticlă anume (din cristal de rocă, nisip de cuarț și carbonat de potasă, extras din cenușa plantelor sau din potasă tratată cu apă de ploaie, decantată, filtrată și arsă în cuptoare). Pentru a colora sticla smalțurilor se folosea siliciul negru, ars bine, stins cu apă, frecat cu grijă și bine spălat, sau pigmenți colorați (auripigment natural, ceruză, miniu de plumb, salpetru etc.). Pentru a obține « sticlă mată », topitorii italieni foloseau cositor ars (oxid de staniu) sau « var de cositor » (ceruză de staniu).

Pictura în mozaic are nevoie de material (cuburi de smalț) de felurite tonuri și nuanțe. Pentru a le obține, sticla se colora la fabricare cu următoarele substanțe: auripigment, peroxid de manganez, pilitură de fier arsă sau nearsă, sulfat de fier, oxid de cupru, magneziu ars, cositor (pilitură ori cenușă), mercur, sare de piatră și sare de bucătărie, miniu de plumb etc. Paleta era extrem de bogată. Un tehnician din sec. XVII a numărat pînă la 15.000 de tonuri și nuanțe.

La Bizanț, mozaicarii au folosit, încă din sec. VI, smalțuri transparente, semitransparente și opace, pentru a obține tonalitățile verzi, albastre, galbene, violete, roșii, cenușii, negre și albe. Alături de smalțuri, aflăm pietre naturale, marmuri în primul rînd, și cubulețe de « aur » și « argint ». Acestea sînt formate din sticlă transparentă verde, albastră, galbenă ori roșie. « Fața » le era acoperită cu o foaie de aur curat sau de argint, fixată și apărată de o peliculă subțire de sticlă numită « cantarel ». Formele erau variate: rectangulare, trapezoidale, ovale și rotunde. Smalțurile aveau fața concavă ori convexă; pietrele erau plate.

---

* Antonio Neri, *L'arte petraria,* Firenze, 1612.

Laturile se şlefuiau cu îngrijire pentru a înlesni cea mai bună alăturare şi adeziune.

Deosebim un număr mare de tonuri şi nuanţe. În secolele Renaşterii bizantine, cercetătorii au descoperit pînă la 400. În aceeaşi vreme cubuleţele dreptunghiulare şi pătrate cu faţa plată se inmulţesc, iar dimensiunile lor se micşorează progresiv.

Compoziţiile se organizau de meşteri, de pe schelă, de-a dreptul pe perete ori zid, potrivit procedeului *culegerii directe*. Tencuiala de fond cuprindea fibre de trestie (în cantitate redusă necesare coeziunii şi unităţii acesteia. Era valorată într-un ton albastru. Tema se schiţa « a fresco ». Stratul superior de tencuială se aplica deasupra şi se lipea bine de tencuiala de fond. Cu ajutorul unor cleşte se înfigeau smalţurile şi pietrele.

Legătura temeinică dintre tencuiala de fond şi zid era mijlocită de crestături adînci, de diferite direcţii, şi prin presiune şi netezire se desăvîrşea. Grosimea fiecăruia din cele două straturi era de 1—1,5 centimetri. Pe faţă, încheieturile, adică lipiturile dintre cuburi, erau armonizate cu pensula muiată în culoarea cuburilor vecine.

Picturile în mozaic din celebra bazilică Sf. Dumitru din Salonic au fost executate prin « culegere directă ». Elementele (smalţuri şi pietre) au feţe de 3/2 milimetri şi 4/3 milimetri; 6/5, 7/7, 6/8, 8/8 ori 8/10 milimetri. Portretul Sf. Dumitru are draperiile compuse din cuburi transparente şi opace de smalţ colorat; motivele ornamentale sînt din cuburi de argint mai inalte decît cele dintii. Cuburi portocalii şi roşii (de smalţ) au fost folosite pentru pictarea părului, care e conturat cu negru-violet şi castaniu închis. Şuviţele mari sint tivite la rîndul lor cu cubuleţe mici roşii, verzi şi portocalii. Chipurile sînt formate din rînduri de cubuleţe, nuanţe ale aceluiaşi ton (« în ton pe ton »), smalţuri verzi transparente şi, alternativ, cubuleţe galbene-verzui şi liliachii. Umbrele erau colorate în acest din urmă ton, iar luminile în liliachiu-alb sau galben-alb. Buzele erau din smalţ roşu carmin. Barba, sprîncenele şi mustaţa sînt din smalţuri liliachii de diferite nuanţe. Smalţuri mici rozate redau pleoapele ochilor, al căror iris e negru-liliachiu. Nimburile sînt din cuburi de aur conturate cu roşu viu, sau din cubuleţe de argint conturate cu albastru închis.

Mozaicurile constantinopolitane şi cele executate de meşteri din Asia Mică înrîuriţi de tehnica Bizanţului sînt caracterizate prin tonalităţi roşii, galbene, albastre, verzi şi violete-transparente, semitransparente sau opace. Predomină cubuleţele dreptunghiulare şi pătrate. Contrastele sînt des folosite, diferind, într-aceasta, de şcoala saloniciană, amatoare de nuanţe şi tranziţii delicate. Din a doua jumătate a sec. IX pînă în cel de-al XI-lea, mozaiştii bizantini revin la tehnica antică. Dispar tonalităţile intense şi « hrănite ». Se inmulţesc semitonurile. Pictorii urmăresc efecte de lumină şi armonii delicate.

În a doua jumătate a sec. XI şi în cel următor, în epoca de glorie a Renaşterii bizantine, arta mozaicului adoptă stilul monumental, linia abstractă şi stilizată, şi simplificarea evidentă cu deosebire în construcţia peisajului arhitectonic. Capetele personajelor se lungesc, privirile devin severe şi aspre, amintind chipuri siriene. Sînt modelate plastic, « în volum », şi tonurile se inmulţesc, din ce în ce mai puţin « valorate »; au importanţă prin ele însele, datorită tonului curat şi « hrănit ». În ultima fază de evoluţie, la Kahrié-Djami de pildă, formele monumentale aproape dispar. Chipurile sînt îngrijite şi minuţios observate. Cu ajutorul umbrei şi luminii sînt modelate « pictural », înlăturîndu-se contrastele. Mişcările personajelor devin mai vii, mai fireşti, mai

« realiste », iar spaţiul se adînceşte, se diferenţiază în planuri. Dispar arhitecturile fanteziste; vedem edificii copiate după antic sau luate din realitatea înconjurătoare.

Meşterii ruşi ai sec. XIX au folosit, de preferinţă, procedeul invers sau *culegerea indirectă*. Compoziţia (« cartonul ») este transpusă cu ajutorul hîrtiei de calc pe o hîrtie groasă. Meşterul contureazǎ bine toate locurile care vor fi ocupate de cubuleţe (smalţuri sau pietre). Scrie cu creionul sau notează cu ajutorul pensulei culoarea fiecărui cubuleţ ce urmează să fie folosit. Cu clei de culoarea cerută se fixează, pe locurile lor şi cu faţa în jos, cubuleţele. O ramă de lemn încadrează lucrarea acoperită cu o soluţie lichidă de ciment, după a cărui întărire se întoarce mozaicul cu faţa în sus, se înlătură hîrtia şi cimentul care pătează faţa cubuleţelor.

Procedeul, de origine veneţiană, organizează şi leagă plăcile de mozaic (din care se compune figura sau compoziţia) în plăci de beton groase de cca 4 centimetri şi măsurînd în suprafaţă de la 1 metru pe 0,75 pînă la 1,70 metri pe 1,20. Transportate şi aşezate la locul lor, pe zid, sînt fixate cu şuruburi, cîrlige şi vergele. Pentru a se evita deteriorările provocate de umezeala zidului, se recomandă straturi izolatoare de smoală. Sărurile de ciment (sulfaţi) pătrund însă în cubuleţe şi ruinează pietrele şi marmura. În vremea din urmă n-au lipsit încercările de a folosi fonduri formate din calcaruri şi cărămidă sfărîmată.

Operaţiuni complimentare au drept scop să acopere şănţuleţele dintre plăcile de mozaic, a ceea ce se numeşte încheietura sau cusătura lor. Masticul de ceară şi smoală, colorat în relaţie cu tonalităţile plăcilor şi aplicat cu deosebită grijă, pare a da rezultate bune mai ales în interioare. Este absolut necesară apoi lustruirea şi şlefuirea mozaicului (pe faţă). Aceasta înlătură necurăţeniile aşternute pe plăci în timpul transportării şi fixării lor; netezind suprafeţele se împiedică fixarea prafului şi a impurităţilor.

Pictura în mozaic a fost numită « pictură pentru veşnicie ». Cuburile de smalţ şi piatră sînt fireşte durabile. Apărate de peliculele de sticlă, cele « de argint » şi « de aur » or « de sidef », arată aceeaşi faţă — după trecere de secole, în compoziţii fericit păstrate — ca şi în ziua dintîi. Smalţurile şi cubuleţele de pietre şi marmuri colorate au, la rîndul lor altă rezistenţă decît aceea pe care o prezintă suporturile picturii (lemnul, pergamentul, pînza, tencuiala de var etc.). « Eternitatea » mozaicului este însă şi ea limitată. Umezeala şi sărurile fondurilor lucrează puternic; trepidaţiile edificiului, vibraţiile zidurilor (pricinuite de vînturi, deplasări de teren, cutremure) dezagregă şi nimicesc cea mai îngrijită lucrare.

Mozaicul se deosebeşte de pictura murală (frescă, tempera, ulei etc.) şi de pictura de şevalet printr-o însuşire esenţială; el nu este *aşternut* pe ziduri, pereţi ori pe suporturi de orice natură, el nu îmbracă aceste fonduri, aşa cum se poate spune cu drept cuvînt despre pictura murală, de şevalet şi miniaturi. Mozaicul e zid. Se încorporează clădirii şi reprezintă un adaos apreciabil de material, o împlinire. « Face trup » cu edificiul. Suferă din această pricină, de orice deplasare ori modificare de echilibru în masa acestora. Încheieturile rîndurilor de smalţuri şi pietre se pot desface, de cele mai multe ori, din cauza mistuirii ori deteriorărilor « masticului » cu care sînt acoperite. În şănţuleţele deschise astfel se aşază praf, care se fixează datorită umezelii din aer. Materia devenită rigidă, ori încărcată cu substanţe chimice de origine atmosferică, introduce un duşman care micşorează coeziunea rîndurilor

și sapă cubulețele pe laturi ori pe dedesubt. Opere celebre, mozaicurile de la Dafni, spre pildă, s-au ruinat grav și a fost nevoie să fie restaurate. Operația nu a fost practicată în cele mai bune condiții. Au fost înlocuite numeroase cubulețe; linia generală sau elemente de desen local au fost modificate nefericit. Lucrarea a ajuns pătată de neajunsuri mari asupra cărora nu e locul să insistăm. Mozaicurile din San Marco din Veneția au impus (ne referim la cele din sec. XIII) și ele restaurări, operații complexe și gingașe. Compoziția cimentului nu rămîne fără acțiune asupra elementelor folosite în scene și tablouri. Săruri și acizi « atacă » pietrele. Variațiile de temperatură, la rîndul lor căldura excesivă și frigul fac să plesnească cubulețele. Împotriva tuturor acestor incoveniente și posibilități de ruină, mozaicul rămîne, pînă la urmă, pictura cea mai rezistentă.

Din punct de vedere al efectului artistic, procedeul prezintă însușiri rare. Mozaicul vibrează și trăiește « în funcție de lumină ». Smalțurile și cubulețele au fețe convexe ori fețe concave. Meșterul le asociază în chipul cerut pentru ca lumina să izbească în plin suprafețele convexe și să se frîngă în centrul lor, ori să alunece către margini. Cubulețele cu fețe concave oferă adăposturi umbrei. Lumina dispune astfel de o întreagă « claviatură ». Din unghiuri deosebite și cu intensități diferite (legate de ceasul zilei, de anotimp și de calitatea ei), ea izbește, alunecă, întîrzie, se răsfrînge ori se joacă revenind; cîntă, fiindcă « valorează » în multiple feluri tonalitățile smalțurilor și pietrelor și tonalitatea generală a tablourilor. În interior, pe bolți mai ales, efectele se înmulțesc, se diferențiază și reprezintă resurse picturale neașteptate. Tonalităților și nuanțelor rezultate din acțiunea luminii, răsfrîngerea și jocul ei pe fețele cubulețelor, acțiune pornită din afară, se adaugă o a doua de ordin interior. Chemate, parcă, de lumina din afară, raze de lumină interioară vin să se lupte; să intensifice ori să scadă efectul celor dintîi. De aci, numărul mare de tonalități și nuanțe, fapt surprinzător de care am pomenit mai sus.

Efectele de lumină sînt pregătite de meșterul în mozaic. Acesta folosește fețele plate ale cubulețelor, convexitatea și concavitatea, unghiurile și rotunjimile. Înfige și fixează smalțurile și pietrele dîndu-le o anume înclinare și asocieri calculate. Dovezile se pot afla în lucrările de seamă ale Bizanțului, Orientului și apusului medieval. Poate nicăieri, însă, nu s-a realizat o operă mai desăvîrșită ca în bazilica Sf. Sofia de la Constantinopol.

Pictura în mozaic înfățișează, într-altă ordine de idei, un procedeu tehnic extrem de costisitor. Materialul e scump. « Culegerea directă » cere la rîndul ei — și impune — timp, pregătire îndelungată și experiență. Aceasta, cînd e vorba de decoruri murale. Mozaicul a fost folosit însă și în pictarea icoanelor portative. S-au realizat lucrări de mare valoare cum sînt cele păstrate în muzeul Opera del Duomo la Florența, tezaurul bazilicii San Marco din Veneția, Muntele Athos și centrele medievale de artă ale Rusiei. În icoane, problema artistică se complică prin faptul că acestea sînt destinate să fie privite de aproape. Execuția « miniaturistică » se întemeiază pe principii deosebite de acelea ale artei monumentale, care pretinde claritate de linii, contururi limpezi și caracteristice subliniate prin trăsături de culoare cafenie închisă, neagră sau de o tonalitate gravă, izbitoare. Contrastele puternice de culori din mozaicurile murale sînt înlocuite, în icoane, prin pete de materie caldă și prețioasă, prin nuanțări și valori subtile asemenea acelora urmă-

rite în manuscrise. Efectele de linie și ansamblu, hotărîtoare în compozițiile monumentale sînt înlocuite, în icoane, prin analize minuțioase, realizări de valoare locală și precizări de ordin portretistic*.

Fresca

Picturile murale au fost executate în evul mediu în tehnica « al fresco », caracterizată printr-un număr de condiții și însușiri. Începînd din sec. XVIII, fresca și « pictura în frescă » au devenit un termen generic. S-a aplicat de cercetători, fără distincție, tuturor decorurilor murale în frescă adevărată ori simili-frescă, frescă terminată cu ajutorul temperii, picturii pe pînză executată în atelier, lipită pe pereți și « maruflată », picturii cu ou și chiar picturii în ulei. Aceasta a dat naștere la confuzii și împiedică, pînă astăzi, înțelegerea tratatelor medievale și moderne, către care se îndreaptă istoricii și pictorii decoratori.

Fresca a fost folosită în realizări de mare valoare, care au rămas și fac glorie unui număr de monumente apusene și răsăritene. Cea mai atentă cercetare este nevoită să șovăie și să întîrzie cînd este vorba de a deosebi o frescă adevărată de o simili-frescă; aceasta, cu deosebire, în Grecia, Bulgaria, Serbia, Rusia și țările române. Vom încerca să distingem și să stabilim cîteva puncte de sprijin. Fresca adevărată, ori procedee înrudite de aproape cu aceasta, și botezate cu termenul de simili-frescă (intră în ele și anume genuri de tempera) au ajutat un număr de meșteri să realizeze compoziții și ansambluri de mare frumusețe care au învins vremea. Le admirăm în țările de tradiție bizantină, în Balcani, în Rusia și în țările române. Uitate cîndva, și înlăturate de pictura în ulei sau de alte tehnici, au început să se bucure încă de acum cincizeci sau șaizeci de ani de un renume îndreptățit. S-au impus învățaților și pictorilor, beneficiind și de prestigiul trecutului și tradiției.

Fresca este recomandată pentru plinătatea cu care inveșmîntează pereții și se adaptează acestora, pentru durabilitatea ei în timp și farmecul realizărilor. Ea îngăduie și înlesnește într-adevăr artistului o libertate de execuție nesfîrșit mai mare decît aceea oferită de mozaic și nu stînjenește spontaneitatea. Picturile în frescă ori simili-frescă se « potrivesc », apoi, atît de bine pereților și zidurilor încît par un produs al acestora. El înlătură aproape cu totul ideea de suprapunere și adaos. Pentru a determina cît mai exact cu putință esența și aplicațiile acestei tehnici vom proceda analitic și vom examina, în primul rînd, problema zidului.

Trupul monumentului, zidul are o mare importanță. El este suportul frescei, al tencuielilor pe care se aplică și al culorilor cu care se lucrează. De sănătatea și durata lui atîrnă sănătatea și durata picturii murale respective. Lucrînd el însuși sau cu ajutorul unui zidar specializat, meșterul frescei acoperă zidul cu două straturi de tencuieli, care au drept scop egalizarea spațiilor dintre cărămizile, pietrele, bolovanii din care e construit, și realizarea unui strat de sprijin în stare să oprească infiltrațiile de umezeală și cele de ordin chimic; capabile, în al doilea

* Am folosit în notele asupra picturii în mozaic două lucrări de seamă. Cea dintîi este a lui Gerspach, *La mosaïque* (Paris, fără dată) și A. V. Vinner, *Materiale și tehnica picturii în mozaic* (în limba rusă) (Moscova, 1953). Pentru aceasta ne-a ajutat traducerea în manuscris a lui Eugen Profeta (București, 1957).

rînd, să asigure picturilor un temei cu însuşiri de anume elasticitate. Zidul adăposteşte, chiar în cele mai bune cazuri, doi duşmani în stare să facă mult rău tencuielilor suprapuse şi picturii. Cel dintîi este umezeala cuprinsă în pietre, cărămizi şi materialul de legătură al acestora (mortarul), indiferent de cea care se poate urca din solul de temelie sau pătrunde din atmosferă datorită ploilor, zăpezii şi vîntului. Duşmanul chimic este reprezentat de săruri, de azotatul de potasiu (salpetrul) în primul rînd. Pictorul trebuie să se îngrijească, din această pricină, şi înainte de toate, de natura materialului folosit în construcţie. Fireşte nu poate fi vorba decît de aflarea mijloacelor de apărare, fiindcă zidul este cum este şi aşa va rămîne. Împotriva salpetrului meşterii recomandă organizarea unui perete din cărămizi subţiri sau ţiglă. Tehnicieni din a doua jumătate a sec. XIX au recurs la o pătură de plumb, întinsă pe perete. Se pare că aceasta n-a împiedicat acţiunea salpetrului. Mai de folos, dar foarte costisitor, este un alt procedeu, şi anume construcţia unui perete subţire format din materiale alese, şi destinat aplicării tencuielilor de suport şi frescei însăşi. Un spaţiu de cîţiva centimetri trebuie să despartă trupul monumentului de acesta din urmă. Împotriva umezelii, arhitecţii au aflat diferite mijloace din care nici unul nu pare cu totul sigur. Însănătoşirea solului şi înlăturarea umezelii prin drenare reprezintă, credem, tot ce s-a putut găsi mai bun în această direcţie. În unele monumente umezeala pătrunde şi pe sus, pe la partea superioară a zidului. Aceasta, în cazul defectelor de încheiere a acoperişului şi deteriorării materialului din care e format.

În fapt, pictorul decorator primeşte zidul aşa cum îi este dat. Calitatea şi grija cu care sînt executate tencuielile de suport înlătură inconvenientele grave, sau întîrzie apariţia lor. Pentru cercetători este necesară cunoaşterea problemei, fiindcă explică ruina ori numeroasele transformări ale unor fresce, bine executate şi cu înfăţişare mulţumitoare de origine.

Tencuielile sînt de var*. Varul necesar tencuielilor de suport şi sprijin direct al picturii se obţine prin « stingere ». Cenino Cennini recomandă să se stingă varul prin scufundare în apă. Piatra de var, în bucăţi, se înmoaie în apă timp de jumătate de minut. Scoasă din aceasta, se întinde îndată pe un loc uscat, unde se sparge, se fărîmiţează, se transformă în praf. Procedeul cel mai des folosit este acela al « stingerii » în gropi săpate în pămînt la adîncimi diferite (de la jumătate de metru pînă la un metru jumătate ori mai mult) şi căptuşite, pe fund şi pe laturi, cu scînduri. Piatra de var calcinată este aşezată în aceste gropi (spartă, în cazul unor bolovani prea mari). Se toarnă pe deasupra apă, evitîndu-se creşterea cantităţii de apă în decursul operaţiei. Ca atare, trebuie socotită bine, de la început, măsura de apă necesară. Apa folosită pentru stingere, şi pentru toate operaţiile următoare, trebuie să fie curată. Se preferă cea de rîu, şi se evită apa scoasă din bălţi, din lacuri pricinuite de ploi, şi din izvoare minerale.

Varul stins se păstrează, de obicei, înainte de a fi folosit. Cel stins în gropi, se acoperă bine, pentru a fi ferit de pătrunderea necurăţeniilor şi de uscăciune. Autorii de manuale şi tehnicienii acordă, în genere, o mare importanţă timpului care trebuie să treacă de la stingerea varului şi pînă la folosirea lui în pictură. Trei ani de vechime, cel puţin,

---

* Varul foarte bun, *protoxid de calciu curat*, este rar şi scump. Tehnicienii din sec. XIX recomandă folosirea varului, *carbonat de calciu*, în a cărui compoziţie intră siliciul, oxizi de fier, mangan şi magneziu. Pretind că au lucrat cu un var asemenea şi meşterii medievali.

sînt, se pare, necesari. Cu cît este mai vechi varul, adică mai tîrziu folosit de la stingerea și închiderea lui în groapă, cu atît, susțin unii tehnicieni, acesta e mai propriu picturii în frescă. În groapă, în bazinele de păstrare, varul se «liniștește», se decantează, ia cantitatea de apă necesară, se preface, și se curăță. Dispar, sau trebuie să dispară, toate fragmentele «nestinse», nepătrunse de apă și neprefăcute. Pentru a fi întrebuințat se așteaptă transformarea lui în pastă. Nu lipsesc însă nici tehnicieni și autori de manuale care nu acordă nici o importanță «vîrstei» varului stins. Aceștia nu se tem să lucreze cu varul proaspăt. Socotim necesar să subliniem însemnătatea faptului de care ne ocupăm. Varul «pastă» prezintă firește calități de densitate și coeziune remarcabile; luat cu mistria, cu vîrful acesteia, nu cade, nu se deslipește de ea, cînd o întoarcem. Frămîntat cu degetele, este alifios; se întinde pe zid și se netezește frumos nelăsînd asperități ori grunji și nici goluri, fie cît de mici. Însușirile pe care le pomenim sînt de deosebită importanță, cel puțin întrucît privește ultima tencuială, aceea pe care se aplică culorile. Vremea are însă și un efect liniștitor. Varul pierde, in adevăr, mare parte sau cea mai mare parte din «focul» lui. «Focul» este întreținut de agenții chimici (acizii) in stare să «atace» oxizii minerali cu care pictează freschistul, transformîndu-i în produse fixe (carbonați etc.). Varul bine stins și păstrat mulți ani în bazine ori gropi, apărat cum se cuvine, se transformă in pastă care se întinde ușor cu mistria, aderă de straturile inferioare, se netezește complet, și «primește» culorile de frescă în chipul cel mai fericit. Pensula pictorului «scrie» deasupra ei. Împrejurare excepțională, culorile de frescă se absorb încet, și nu pătrund decît la o foarte mică adîncime (un milimetru sau o fracțiune de milimetru); își schimbă apoi foarte încet înfățișarea, tonurile depărtîndu-se rar de aspectul originar. Pojghița care se formează la suprafața frescei, din «mustuirea» tencuielii superioare îmbibate de culori, «peliculă» transparentă, apare și se constituie cu mult mai încet decît în cazul varului prospăt, al varului «cu foc», ceea ce îngăduie reveniri ușoare și adaose ori precizări în tempera de care au abuzat mulți meșteri medievali, și de care nu s-a ferit nici Michelangelo pe bolțile Capelei Sixtine.

Problema, indicată de noi in linii mari, interesează cu deosebire chestiunea gingașă a «curățirii» decorurilor murale în «frescă» din țara noastră, executate în sec. XV și XVI. Operațiile cele mai îngrijite au pricinuit, în chip cu totul neașteptat, în monumente de seamă, dispariția chipurilor și miinilor. Multe draperii și-au pierdut elemente fundamentale, cîmpul decorului s-a alterat puternic, in unele cazuri la cițiva ani distanță. Observările la care ne-am oprit, și asupra cărora stăruim, îngăduie îndoiala asupra determinării precise a procedeului tehnic cu care au fost executate picturile murale medievale în monumentele Greciei, muntelui Athos, Bulgariei, Serbiei și țărilor române. Numirea de frescă, socotim că trebuie aplicată cu mare luare aminte în multe cazuri. Pagubele rezultate din generalizarea teoretică a denumirii de frescă, se dovedesc a fi importante. A pătimit, în fapt, celebra regiune a Mistriei în Grecia, muntele Athos, și cîteva decoruri de cea mai mare însemnătate din țara noastră (biserica domnească de la Argeș, bisericile din Popăuți și Hîrlău, biserica mînăstirii Neamțului). În Răsărit, în majoritate cazurilor nu s-a folosit varul scos din marmură, ci varul regiunii, stins aproape totdeauna în gropi și păstrat lungă vreme înainte de a fi întrebuințat; varul pastă, alifie «îmblînzită», cu alte calități decît cel folosit mai întotdeauna în Apus. Vom afla deîndată și alte deosebiri, care nu trebuie trecute cu vederea.

Nisipul, cîlții

Nisipul intră in compunerea tencuielilor, alături de var. Meșterii recomandă nisipurile de rîu, și anume pe cele care n-au fost purtate mult de ape, și păstrează încă fețe și colțurașe. Trebuie spălate în mai multe ape și cu ingrijire. Proba curățeniei se face aruncînd un pumn de nisip într-un pahar cu apă. Clătinată bine, aceasta trebuie să rămînă limpede. Cantitatea necesară amestecului se potrivește de la caz la caz, și este indicată de experiență. În genere se recomandă o parte de nisip pentru șapte părți de var. În tencuiala superioară, nisipul lipsește deseori.

Cilții sînt folosiți pentru a lega pasta, pentru a-i da elasticitate și consistență. Tratatele îi notează rar și nu dau precizări. Se vorbește in genere de cilți ori puzderie de cinepă, folosiți in chip aproape exclusiv de meșterii de astăzi. Din parte-ne, am studiat cu luare aminte tencuielile de frescă dintr-un mare număr de monumente românești, balcanice, grecești și apusene. Mărginindu-ne la cele dintîi, am aflat lucruri interesante. În Moldova, picturile murale din sec. XV sînt executate mai totdeauna pe tencuieli de var curat și de bună calitate, amestecat cu cîlți de in. Este vorba de fuior de in, de fire lungi, mătăsoase, măsurind de la trei sferturi de decimetru pînă la patru sau cinci centimetri. În prima jumătate a sec. XVI, firele de in devin rare; nu le-am găsit decît în tencuielile de la Sf. Gheorghe din Hîrlău, la o parte din cele de la Dobrovăț și la mînăstirea Slatina. Sînt inlocuite, in majoritatea monumentelor, cu cîlți de cînepă, fire aproape tot atît de lungi ca cele dintîi și scoase din miezul plantei. Către sfîrșitul acestui secol apar cilții scoși din teaca tulpinei de cînepă. Pe măsură ce inaintăm aflăm « puzderie » de cînepă, scoarța tulpinei rezultată din « melițare ». În Țara Românească nu am găsit tencuieli in a căror compoziție să intre fire de in. În cele mai vechi monumente, meșterii au folosit firele de cinepă, lungi, mătăsoase. Au fost înlocuite in sec. XVI cu « puzderie », iar în al XVII-lea am aflat și păr de vită, ori coceni și paie. Către sfîrșitul sec. XVIII și în primele decenii ale celui următor, întîlnim și fire lungi de iarbă verde de cîmp. Aceste constatări, confirmate de un mare număr de cercetări, au ajuns să ne ajute și la datarea picturilor. Precizări asupra cantității necesare, nu poate da decît practica. Aceasta consideră calitatea varului intrebuințat, nisipul și zidul monumentului.

Culorile

Culorile de frescă sînt arătate, uneori cu lux de amănunte, de toate manualele și tratatele. Numele medievale n-au fost lămurite în imensa lor majoritate. Nu știm, în adevăr, ce anume sint culorile și substanțele indicate de Cennino Cennini, și nici cele pomenite de erminia lui Dionisie de la Athos. Chimiștii specializați au arătat în scris că nu pot da nici o lămurire, sau aproape nici una. Citeva culori sînt de natură prețioasă. Așa este lapis-lazuli, pe care n-are cum să o folosească cineva în vremea noastră și, aproape la fel, și albastrul de cobalt, care e rar și scump. Alte culori, bolul, « lampezi » (plumbul roșu), fardul, « sideful », « peseri » nu sînt mai bine cunoscute sau mai ușor de aflat. Explicațiile date de călugărul Teofil în « Schedula diversarum artium » sînt limpezi. Lăsind deoparte însă greutatea de a avea la îndemînă elementele pe care le cere, operația de pregătire a fiecărei culori este mai totdeauna

complexă. Pentru a obţine tonul carnaţiilor, autorul recomandă ceruza (albul de plumb). Aceasta, nesfărîmată şi pusă într-un vas de aramă ori de fier, trebuie arsă pe cărbuni aprinşi pînă ce devine galbenă sau verzuie. Acum se sfarmă şi se amestecă cu ceruza albă şi cu cinabru sau cu « sinoplu », pînă ce dobîndeşte tonul carnaţiei. Pentru sprîncene, ochi, nări, gură, bărbie, tîmple, articulaţiile miinilor şi picioarelor etc., Teofil recomandă poschul. Această culoare derivă din precedenta amestecată cu ocru ars şi cinabru. « Verdele de Spania » se scoate din foi subţiri de aramă, răzuite bine pe amîndouă părţile, udate cu oţet curat şi fierbinte, fără miere şi fără sare. Foile astfel preparate sînt aşezate într-o bucată de lemn, găurită cu sfredelul. Verdele se prepară într-un chip şi mai complicat, în lemn de stejar scobit în formă de cutiuţe. În acestea se îndeasă foi subţiate de aramă. Într-o farfurioară se pune sare, se acopere cu cărbuni şi se aşază la foc. După o noapte întreagă, sarea e pisată mărunt pe o tavă de piatră. Se iau apoi crenguţe şi se înfig în cutiuţele de lemn de stejar. După aceasta, foiţele de aramă trebuie unse pe amîndouă părţile cu miere şi presărate cu sare. Aşezate pe crenguţele de care am pomenit, sînt acoperite cu căpăcele de lemn de stejar. Printr-un orificiu dat cu sfredelul într-un colţ al lemnului, se toarnă oţet fierbinte sau urină caldă şi se astupă orificiul. Se acoperă totul cu gunoi şi se aşteaptă patru săptămîni, la capătul cărora se scoate capacul şi se răzuie ceea ce s-a format pe feţele lamelor de aramă.

Reţetele erminiei lui Dionisie nu sînt cu mult mai uşor de realizat. Pentru carnaţii, acesta sfătuieşte pe pictori să ia « fard de Veneţia » sau « fard bun franţuzesc » şi cinabru pisat, topite în apă şi lăsate să se depună încetişor. Cu două părţi de culoare de carnaţii şi cu o parte sau mai puţin de « proplasm » se fabrică « glycasm »-ul, necesar zugrăvirii obrajilor. « Pebula » e scoasă din răşină de brad « fiartă » într-un vas de aramă. Operaţia este grea şi manualul arată cum trebuie executată. Meşterii ruşi, mai ales cei de icoane, folosesc la rîndul lor numeroşi termeni pentru a arăta culorile: levkas, o pulbere fină de ghips sau de alabastru dizolvată în clei, vokhra (ocru), bakan (roşu) de anume nuanţă, bagor (tonul purpură), cervlen (roşu aprins), lazor (albastru luminos), belila (albul de plumb), kinovar (roşul de cinabru), prazelan (verdele de azur), sankir (verde de umbră).

Baudouin, tehnician renumit, preţuieşte pentru frescă, în primul rînd, oxizii de fier: ocru galben, ocru de rhut, terra de Siena naturală şi arsă, ocru roşu, terra de umbră naturală şi arsă, roşu de Puzzole. Recomandă violetul, albastrul şi verdele de cobalt, verdele smarald. Ultramarinul adevărat fiind prea costisitor, Baudouin l-a înlocuit cu ultramarin guimet şi mai des cu cobalt. Culorile casei Lefranc din Paris, galben de cadmiu, galben de stronţiană şi de zinc, lacurile de garanţă şi verdele prezintă de asemenea calităţi interesante. Pictorul Verona examinează, la rîndul lui, în lucrarea sa « Pictura », problema culorilor de frescă. Albul « ideal », zice dînsul, se obţine din var vechi trecut prin sită şi bine frecat pe piatră; galbenul, din terra de Siena şi galben de Neapole; roşul, din ocruri roşii sau pămînturi, oxid de fier. Albastrul ultramarin (artificial), neamestecat cu gips, e bun de folosit, chiar amestecat cu o soluţie de var. În vederea unui mai bun rezultat, ultramarinul se dă pe un fond de ocru. Cobaltul « este solid în frescă, însă foarte scump » iar ultramarinul adevărat « inabordabil şi mai scump ca aurul ». Verdele de cobalt, negrul din oase şi din viţă de vie ori cărbune de stejar, anumite pămînturi de asemenea se pot folosi cu succes. Verona stăruie îndelung asupra nevoii de a controla culorile şi de a le experimenta înainte de întrebuinţare. Se ocupă şi de amestecul

lor cu apa de var, care crește aderența tonurilor și produce efecte plăcute, fastuoase.

Martin Knoller (1786), citat de Verona, dă indicații prețioase privitoare la cinabru (vermillon) și amestecul lui cu varul, și asupra unei splendide culori de purpură preparată din calaican roman, ars bine în sobă și frecat cu vin alb fiert. Interesantă, între toate, nota lui Knoller despre albastru de cărbuni: « cărbunii de viță, în aceeași cantitate cu potasiul frecat, se pun într-un ceaun și se țin pe foc pînă ce amestecul nu se mai umflă. Lichidul se mută într-un recipient de piatră pe care se toarnă puțină apă tare. Pe fund se depune un strat albastru închis ». În această din urmă privință, deosebit de interesantă comunicarea lui Costin Petrescu din lucrarea sa asupra frescei, în care se amintește folosirea negrului de cărbune vegetal drept fond, în frescă, și chezășie a rezistenței albastrului. Observațiile sale apar deosebit de întemeiate pentru cine a cercetat pictura murală a zidurilor exterioare în biserica mînăstirii Probota, la Arbore și într-alte exemple de decoruri murale moldovenești.

Înainte de a trece mai departe, ne îngăduim să amintim rezultatele analizelor chimice, care au revelat, mai peste tot (în Moldova), folosirea uleiului de in, în cantități uneori apreciabile, alteori neînsemnate. Verona, în manualul său, pomenește de pictura « pe tencuială proaspătă îmbibată cu ulei de in ». Arată, după vechi manuscrise din Biblioteca Vaticană studiate de Knoller, că în antichitatea greacă, peretele, proaspăt tencuit pentru frescă, se îmbiba în prealabil cu ulei de in. Pictura era frecată, după cîteva zile, cu o cîrpă de lînă, obținîndu-se aspecte « lucioase ». Am aflat noi înșine, în Transilvania, la Sîntă Mărie-Orlea și la Strei, în Moldova, la Pătrăuți, suprafețe pictate (în interior) cu luciu și aspect de marmură. Analiza a descoperit, în acestea, folosirea uleiului de in.

Procedeele picturale, tehnica frescei, în aceeași măsură sau în măsură superioară, se reazemă îndeosebi pe învățămîntul din atelier și practica monumentală. Condițiile sînt variabile și complexe. Le utilizează cu tact meșterul. Cuvîntul le apropie pe departe și nu poate pretinde să explice amănuntele. Ne interesează, întrucît ne privește, mai ales principiile frescei și caracterul ei aparte în ordinea tehnicilor monumentale. Înainte de a ne ocupa de aceasta, se cuvine însă să amintim problema schițelor și cartoanelor.

Lucrările în frescă se execută pe tencuiala umedă. Culorile, oxizi metalici dizolvați în apă, pătrund în stratul ultim (de suprafață) de tencuială pînă la o adîncime care nu întrece o fracțiune de milimetru (un milimetru, un milimetru jumătate; mai rar doi sau trei milimetri). Elementele active ale varului transformă — destul de repede sau foarte repede — oxizii metalici în săruri fixe. Freschistul trebuie să lucreze iute și bine. Nu se poate corecta, și nu trebuie să încerce îndreptări. În cazul cînd acestea se impun, e mai cuminte să dea jos tencuiala și să așeze alta nouă pe locul unde a greșit. Lucrul rapid cere, în asemenea condiții, un plan de ansamblu hotărît, compoziții organizate pînă în amănunte, măiestrie de desenator și « mînă » care nu șovăie. Lucrul în frescă apare asemenea unei improvizații. Singurele improvizații reușite sînt însă numai acelea care se reazemă pe pregătiri prealabile extrem de studiate și perfect stăpînite; în pictura în frescă, ca și în vorbirea oratorilor adevărați. La unii și la alții, improvizația, tradusă prin libertatea și căldura realizării, are de fapt un singur izvor: studiul adîncit al temei, cunoștințe bogate și limpezi, talent de organizare și ușurință în expresie; însușiri întemeiate pe cultură și dezvoltate în cursul

unei bogate experiențe. În oricare alte condiții, improvizația nu obține decît efecte trecătoare, alunecă în banalitate, lipsă de adevăr și falsitate; în vorbire, ca și în pictura în frescă (franțuzește se spune deseori: peindre à la fresque, c'est feindre à la presque). Improvizația lipsită de temeiurile amintite, acumulează greșeli de desen, absurdități de compoziție, greșeli de armonizare, contradicții de umbră și lumină. Pentru ochii cercetătorilor neinformați, meșterul ascunde lipsurile prin trăsături largi de pensulă, modulații de linii și artificii de culoare.

Adevărații freschiști au cunoscut de aproape toate aceste piedici și greutăți, și pentru a le evita au folosit cîteva mijloace de cea mai mare importanță; învățătura, de-a lungul a mulți ani, în ateliere școală, și în cadrul echipelor de lucru la monumente sub conducerea pictorilor încercați; întrebuințarea gradată a ucenicilor și pictorilor de formație recentă la executarea lucrurilor mai ușoare; exercițiile de desen și de compoziție intreprinse în prealabil și în vederea decorării unui anume monument etc. În nici una din operele de seamă nu descoperim defecte de compoziție și lipsă de logică artistică. Nu aflăm, în același timp, disproporții, greșeli de « scară », fonduri colorate nepotrivit ori tonalități false. Atît de mare este rigoarea acestor condiții, încît nu e greu unui cercetător competent și atent să distingă, chiar în lucrări murale datorite unor pictori renumiți ai evului mediu și Renașterii, alunecările sau greșelile de relativă importanță izvorîte din oboseală, din grabă, sau din amestecul unor colaboratori ucenici mai puțin stăpîni pe știința necesară.

Ultimul act, următor studiului adîncit de care am vorbit, este consemnat de freschist în « schițe » și « cartoane ». Cele dintîi se execută pe tencuiala medie, numită franțuzește « le crépi ». Acesta e un mortar făcut cu nisip mai mare și nenetezit, pentru ca să se poată prinde bine de el tencuiala ultimă pe care se pictează. Pe tencuială zgrunțuroasă (nenetezită) este foarte greu de desenat. De aceea, unii artiști ai Renașterii au netezit bine tencuiala medie. Tencuiala superioară, aceea care poartă pictura, s-a dezlipit însă de multe ori pe porțiuni mari. S-a recurs, atunci, la cartoane lucrate în atelier, compozițiile, figurile, arhitecturile etc. sînt de mărimea execuției. Fiindcă totuși este nevoie de o schiță pe perete, pictorii reproduc desenul, prin înțepături, pe o hîrtie de aceeași mărime așezată în dosul cartonului. Copia aceasta este folosită pentru a fixa pe perete, cu ajutorul unei culori roșii (dizolvată în apă), liniile mari ale compoziției. Se pot tăia apoi bucăți din acest carton copie, în măsura nevoii, adică pentru lucrarea de executat într-o zi. Prinse pe tencuială, ajută mult pe freschist. Cartonul original rămîne un model; sub ochii pictorului servește drept mijloc de control și reprezintă compoziția în întregime, nu numai în liniile ei mari, ci și în amănunte notate în chip îngrijit și colorate.

Tehnicienii adaugă recomandări izvorîte din experiența secolelor și propria lor activitate. Nu vom intra în amănunte. Amintim însă că mai toți vorbesc de reveniri în tempera. Acestea sînt evidente, în majoritatea decorurilor murale din sec. XV și XVI, în Moldova și în Țara Românească. Relevăm faptul și-l vom folosi în caracterizarea finală.

*

Lucrul în frescă este legat de o îndemînare excepțională, de știință desăvîrșită în compoziție, cunoștințe anatomice, desen caracteristic și siguranță de mînă. Nevoia de a lucra iute produce efecte fericite: căldură sufletească, strălucire și farmecul libertății de inspirație. Furat de aceste perspective, artistul alunecă însă ușor în improvizație, negli-

jează amănuntele și ascunde greșelile folosindu-se de virtuozități de desen și armonii complexe de culoare. În chip evident, în frescă trebuie să lucreze numai cine a ajuns stăpîn pe arta lui. Cennino Cennini, care cunoaște bine lucrările lui Giotto și ale marilor freschiști italieni, ne spune că un freschist se formează în treisprezece ani. Într-un an trebuie să învețe desenul. Notăm că un termen atît de scurt indică pregătirea specială a cuiva care are la spate un număr de ani de studiu și cunoștințe serioase de anatomie, perspectivă și desen. Șase ani sînt necesari, spune Cennini, pentru a învăța și stăpîni lucrările de ordin tehnic material (pregătirea culorilor, mortarului și tencuielilor etc.), iar alți șase pentru a dobîndi îndemînarea picturii murale. Nu-i fără folos să amintim, la rîndul nostru, că Cennini scrie în Italia Quattrocento-ului, în mediul orașelor și mînăstirilor italiene încălzite de entuziasmul artei și posedînd averi artistice de valoare excepțională: monumente antice de arhitectură, sculptură și pictură, creații medievale și opere făurite în primăvara Renașterii. Roma, Milano, Florența, Veneția, Siena, Neapole, Perugia, tezaure de artă greco-romană, etruscă, benedictină, bizantină, romanică și gotică erau mediile în care creșteau și se formau artiștii, înconjurați de oameni de gust, entuziaști, și apărați de nevoi, de capete luminate care dispuneau de mari mijloace materiale. Comenzile și lucrările abundau. Sîntem uimiți de cît s-a lucrat în vremea lui Cennini și în secolele următoare. Ucenicia începea la vîrsta de șapte, opt ani, în casa unui meșter, alături uneori de una din gloriile lumii artistice. Albume ca acela al lui Villard de Honnecourt, cărțile călugărului Teofil și Cennino Cennini, tratatul de pictură al lui Leonardo, opera lui Vasari, și mii de desene, compoziții, figuri omenești, animale, arhitecturi, peisaje, mărturisesc complexitatea și desăvîrșirea formației artistice. Iar operele pe care le admirăm astăzi sînt martore ale rodniciei și valorii acestei activități. Un tînăr, un artist crescut în asemenea medii (am vorbit de al Italiei; nu ne-ar fi greu să arătăm că la fel s-au petrecut lucrurile în Franța, în Spania, în Țările de Jos și în Germania, și la Bizanț) are nevoie, după părerea lui Cennino Cennini, să învețe treisprezece ani și să muncească intens, sub conducerea unui meșter stăpîn pe arta lui, pentru a fi folosit în lucrările de frescă.

Socotim interesant să pomenim, în al doilea rînd, de formația intelectuală și culturală care se dobîndea în mînăstirile evului mediu și în mediile orășenești ale Renașterii. Umanismul, universitățile și colegiile luminau pentru toată lumea cultura antică greco-romană, iar științele exacte se bucurau de un mare prestigiu. Pictorii de seamă ai Renașterii italiene, pentru a nu vorbi decît de aceștia, se recomandă drept ingineri și arhitecți. Leonardo organizează fortificațiile, Michelangelo e arhitect și poet de mare însemnătate. Cunoaștem în amănunte multilateralitatea și bogăția cunoștințelor artiștilor medievali și ai Renașterii, pregătirea lor de ordin filozofic și focul de care ardeau pentru artă și știință. La fel s-au pretrecut lucrurile la Bizanț. Într-o asemenea atmosferă trăiau artiștii, și într-o lume ca aceasta se formau freschiștii.

*

Înmănunchiem acum un număr de observații făcute în cursul studiului. Cea dintîi privește calitatea și vîrsta varului folosit în frescă. Tehnicienii Renașterii par a nu se teme de varul proaspăt stins. Erminiile răsăritene recomandă varul vechi, păstrat după stingere șase luni, unul pînă la trei ani sau mai mult. Freschiștii contemporani caută

varul cel mai vechi, bine păstrat în bazine săpate în pămînt. De la folosirea varului «iute», posedînd capacitatea acidă de a preface oxizii minerali în săruri fixe, transformînd și tonurile (un oxid albastru prefăcut în sare devine negru, un altul din verde ori din roșu se transformă într-un ton cu totul deosebit etc.). s-a trecut la folosirea varului « moale», asemenea unei paste ușor de netezit și lipsită de «foc». Nici limba nu o « pișcă »*. Pe tencuială făcută cu asemenea var și bine netezită, se poate « scrie». Pensula alunecă ușor, nu e nevoie de prea mare grabă. Tonurile se schimbă puțin, fiind rar « mîncate » de var. Cea de-a doua observare se leagă de « reveniri » și de precizările ori adausele în tempera. Vechi cercetători au arătat, și lucrul a fost confirmat în vremea din urmă, că « frescele lui Giotto nu sînt decît, în parte, fresce adevărate». Pe un fond de frescă, pictat sumar, se lucra de obicei « al secco», sau în tempera. Un fond pictat pe tencuială proaspătă era lucrat, mai departe, după ce se zbicise sau se uscase, cu tonuri suprapuse în tehnica al secco sau în tempera. Acestea din urmă s-au desprins, s-au prăfuit și au căzut. La fel s-au petrecut lucrurile în majoritatea monumentelor din Răsărit, în Grecia, Asia Mică, Serbia, Bulgaria și în țările române. Faptul s-a vădit mai ales cu prilejul « curățirii » picturilor. Nu e locul să arătăm cît au pătimit din această pricină picturile murale celebre din Mistra, din multe alte monumente balcanice, din țara noastră. Cele mai îngrijite lucrări de curățire n-au putut ocoli alterarea tonurilor și modificarea armoniei generale. În anume monumente s-au șters și au dispărut chipurile (obrajii, fruntea, nasul, ochii etc.), într-altele, figuri întregi. Au fost învinuiți restauratorii, neștiindu-se că mai nicăieri, în Răsărit, nu s-a pictat în frescă.

Pictura « al secco», pe tencuială uscată, cere un perete preparat cu îngrijire și tencuieli uscate pînă în adîncime. Unii pictori lucrează pe peretele udat bine sau spoit cu lapte de var, alții pe suprafețe uscate. Procedeul folosit este acela al temperei de caseină sau de ou. Cum arată A. S. Verona, « materialul întrebuințat este brînza albă de vacă, proaspătă (smîntînită). Frecată pe piatră, i se adaugă aproximativ a cincea parte de var stins». « Se poate întrebuința și var nestins, însă se pot ivi inconveniente dacă brînza n-a fost bine frecată și bine amestecată cu varul în praf». Adăugînd apă, se obține o emulsie, care favorizează o bună aderență a tonurilor, chiar suprapuse.

« Un procedeu, care seamănă cu fresca, constă în executarea unui desen puternic cu caseină, pe fond uscat. Deasupra se dă un strat cu lapte de var». Un altul se numește « sgrafitto». Se pregătește peretele ca și pentru fresco și, în ultimul strat de tencuială proaspătă, se amestecă culoarea aleasă, formîndu-se o materie colorantă pe care, fiind încă udă, vom da de două sau de trei ori cu lapte de var. În fondul « atras » suficient, se face pauzarea desenului și, pe urmă, se rade cu un cuțit anume, cu tăietura înspre afară, pentru a obține efecte în două culori. Se poate face și cu mai multe straturi colorate, pe care se lucrează cu caseină sau în frescă.

Pictura în tempera

În pictura în tempera se folosesc emulsii de uleiuri de in, verniuri de ulei și verniuri de rășină, sau cu ceară; cleiuri din plante, ouă, lapte sau sucuri de smochine etc.

---

* Cf. Erminia lui Dionisie de la Athos, p. 56.

Tempera de ou, cunoscută din antichitate, este rezistentă. Se folosesc ouă proaspete (gălbenușul cu albușul) amestecate cu ulei de in fiert și verniuri (de Damar), bine emulsionate și înmuiate cu apă. În miniaturile medievale s-a întrebuințat, în genere, tempera cu albuș de ou amestecat, deseori, cu piatră acră. Tempera cu clei din plante (gumarabică, gume de cireș, vișin, cais etc.; cu suc de smochine) a fost iarăși des folosită în evul mediu și în vremurile mai noi. Icoanele răsăritene sînt executate, în majoritatea cazurilor, în tempera, de un gen sau altul.

Sînt cunoscute procedeele meșterilor ruși de icoane și descrise în manualele de pictură numite «podlinik». Aceștia folosesc «poncife» (tipare) (pe rusește «perevod»). Suportul, tăblia de lemn, este acoperită cu o preparație (levkas) făcută din pulbere de gips sau de alabastru amestecată bine cu clei. Tonurile sînt următoarele: ocrul (vokhra), roșul viu (bakan), purpura (bagor), roșul aprins (cervlen), albastrul deschis (lazor), albul de pulmb (belila), roșul de cinabru (chinovar), verdele azuriu (prazelan), verdele întunecat (sankir). Verniul obișnuit se numește olifa și e pe bază de ulei*. Pictorii ruși de icoane au lucrat pentru Moldova, în sec. XVI și XVII. Au format aici ucenici și centre de iconari în Suceava și în mînăstirile din nordul Moldovei. Păstrăm lucrări frumoase datorite celor dintîi și activității acestor ateliere. De aceea nu am socotit de prisos indicațiile de mai sus.

Procedeele de pictură în tempera sînt felurite și numeroase. Interesante, în chip deosebit, cînd sînt asociate, cum se întîmplă în Răsărit, cu fresca «adevărată», sau cînd sînt substituite acesteia. Interesante fiindcă ne oferă prilejul să descoperim și să admirăm activitatea meșterilor de pictură bisericească din țara noastră. Folosind experiența și exemplul meșterilor de tradiție bizantină și pe acelea ale meșterilor apuseni aflați în Transilvania ori veniți de acolo și din Polonia în Țara Românească și Moldova, au încercat să zugrăvească în frescă. N-au avut la îndemînă nici varul de marmură (exceptînd rare cazuri, cum e acela al mînăstirii Slatina, în vremea lui Alexandru Lăpușneanu), nici exemplele antichității greco-romane, s-au format, au trăit și au lucrat în mediile izolate ale mînăstirilor. Călăuziți de pilda unor zugravi cu renume, pe temeiul indicațiilor orale, mai rar pe acela al manualelor de pictură care par a nu fi circulat înainte de sfîrșitul sec. XVI, cu materialul pe care-l puteau găsi, artiștii Țării Românești, Moldovei și Transilvaniei au căutat și au aflat tehnica cea mai potrivită și chipul de a crea întrebuințînd piatra de var a regiunii și culorile pe care le puteau dobîndi. La capătul străduințelor de mai multe zeci de ani, au ajuns să descopere procedeul cel mai potrivit, cu care au zugrăvit pereții și zidurile monumentelor din țara noastră, împodobite, multe pînă astăzi, cu decoruri murale care au învins vremea. Trecînd prin iernile grele și intemperiile de tot felul, după patru, cinci sute de ani, picturile din biserica Sf. Nicolae din Popăuții Botoșanilor și din biserica domnească din Dorohoi ar fi strălucit cu farmecul amănuntelor și armonia ansamblului, pînă astăzi, asemenea decorurilor din Voroneț, Humor, Vatra Moldoviței, Bălinești și Dobrovăț, dacă nu le-ar fi chinuit «curățirile» de la sfîrșitul sec. XIX și din primii ani ai secolului nostru. Tot așa, cele din mînăstirea Neamțului și din biserica Sf. Gheorghe de la Hîrlău. După mai bine de patru sute de ani, picturile murale din biserica bolniței de la Cozia și cele din unele monumente brâncovenești ne uimesc cu tinerețea lor. Decorul Tismanei, scos la iveală acum în urmă, fusese

* P. P. Muratov, *Les icones russes*, Paris, 1927.

acoperit de picturi posterioare, acel din mînăstirea Căluiului repictat, culoare peste culoare. Au rămas totuși numeroase dovezi despre talentul și ingeniozitatea meșterilor care au izbutit să descopere și să folosească procedeul cel mai potrivit împrejurărilor de la noi din țară, climei și mijloacelor de care se putea dispune.

Pictura în ulei

Pictura în ulei n-a fost necunoscută evului mediu. S-a pictat în ulei în sec. XIII și XIV. Frații Van Eyck au folosit procedeul și au realizat lucrări strălucite, din care pricină au trecut, un timp, drept inventatorii lui. Pictorii Renașterii italiene au lucrat des în ulei deasupra unei preparații în tempera. Pictura în ulei nu este, în principiu, nepotrivită cu decorurile murale. Îmbracă pereții cu un veșmînt luminos. În practică îngăduie suprapuneri, reveniri și corecturi. Pictorul nu e grăbit de nimic, se mișcă în voie și poate îndrăzni tot ce voiește. Verniuri bune, aplicate cu rost și cu îndemînare desăvîrșesc aspectul decorurilor. Rezistența picturii în ulei este strîns legată însă de calitatea culorilor și de aceea a uleiului-vechicul, de sănătatea și condițiile peretelui și tencuielilor. Căldura, lumina vie, variațiile de temperatură, o pot întuneca ori ruina. Nu arareori compozițiile și figurile apar reci, lucitoare și pătate de reflexe. După anume trecere de vreme se înnegrește. Fumul de lumînări și necurățeniile din aer se lipesc de suprafața decorurilor. Pe o preparație bună și pe tencuieli îngrijite, cum sînt acelea din biserica mare a mînăstirii Agapia, pictura lui Grigorescu, în ulei, a rezistat în chip minunat. S-a înnegrit după cîteva zeci de ani, și a trebuit spălată. Operația va deveni, poate, necesară după alți cîțiva ani. Decoruri în ulei datorită lui Tattarescu au rezistat de asemenea. Considerații asupra cărora nu revenim, și tradiția, impun folosirea procedeelor vechi, de genul apropiat frescei și temperelor de care ne-am ocupat. Rămîne ca pictura în ulei să fie recomandată pentru monumente de dimensiuni modeste, cu chezășia unei întrețineri îngrijite.

★

Tehnicile picturale, mozaicul, fresca, tempera de diferite genuri pictura în ulei și encaustica, pictura pe ceară etc. sînt legate mai puțin — sau foarte puțin — de principii și indicații teoretice. Lucrul în atelier, și acela de pe schele, exemplul meșterilor sînt, de fapt, izvorul învățăturii. Prin experiență personală, în cursul activității sale pictorul își făurește procedeul propriu sau își însușește știința înaintașilor. Din această pricină, nu am intrat în amănunte. Am urmărit să punem în lumină temeiurile tehnice, folosirea procedeelor și efectele artistice principale. De acestea nu se poate lipsi nici specialistul.

note

1. PICTURA ANICONICĂ*

Cugetători şi tradiţionalişti evrei au luptat împotriva decorării caselor de rugăciune, a figurării de fiinţe însufleţite, în primul rînd. Sprijinindu-se pe anumite scrieri, unii istorici au subliniat aversiunea evreilor faţă de pictura religioasă, şi au tras concluzii exagerate. De fapt, lucrurile s-au petrecut altfel.

Colonia evreiască din Roma, numeroasă şi puternică înaintea erei noastre, a avut cimitire care n-au lăsat urme. În sec. I e.n., evreii au săpat şi catacombe. Cunoaştem şase cimitire subterane evreieşti, şi mai multe alte locaşuri de îngropare mai puţin importante. Pretutindeni, pereţii acestora erau decoraţi cu picturi. Se vedeau candelabrul cu şapte ramuri, trompetele, « lulab-ul » (buchet de salcie, palmier şi mirt) care se purta în mîini la sărbătoarea corturilor; cuţitul ritual, manuscrisul legii, coşul cu daruri şi « pîinile punerii înainte ». Toate obiecte liturgice. În catacomba din Via Appia, care datează din sec. I, pereţii erau împodobiţi cu porumbei, pui de găină şi lupte de cocoşi. Sînt gravate şi capete de tauri şi berbeci. Bolta acestei catacombe poartă păsări zugrăvite. Într-un sarcofag de marmură se odihneşte Eudoxicos, pictorul monumentului. În catacomba Monteverde, deschisă tot în sec. I, porumbeii gravaţi ciugulesc fructe şi struguri. În catacomba

* Artă decorativă de ordin liniar ori plastic, care nu foloseşte portrete şi nici un fel de scene şi figuri omeneşti.

din Villa Torlonia se păstrează picturi din veacul următor care arată obiectele liturgice citate mai sus, alături de delfini, păuni și păsări. Soarele, luna și stelele apar în « cerul » compozițiilor.

Descoperiri mai recente au făcut cunoscută o sinagogă din Dura Europos (pe malul Eufratului), decorată cu picturi în sec. II și III e.n. Pereții în întregime zugrăviți, și anume pe suprafețe întinse, oferă un ansamblu liturgic. Vedem templul și douăsprezece corturi. Pe pragul fiecăruia, apare în picioare o orantă. Pe primul plan, Moise izbește stînca cu sceptrul lui; țîșnește apă bogată care se îndreaptă în șuvoaie către fiecare cort. Pictorul a înfățișat « sărbătoarea apelor » legată de amintirea exodului evreilor prin pustie și a corturilor. Într-o altă scenă vedem pe Aaron oficiind ca mare preot și săvîrșind o jertfă. Arca alianței și « tora » împlinesc ciclul liturgic. O a doua serie de teme, acestea de ordin istoric, ilustrează texte din biblie, jertfa lui Avraam, osemintele și proorocia lui Ezechiil, minunile lui Ilie și viața lui (după « Cărțile regilor »), pînă la răpirea în carul de foc etc. Picturi murale decorează, la Dura Europos, temple închinate cultului roman al împăraților. Înrîurirea elenismului este evidentă. Se cuvine să relevăm scenele din biblie și picturile evreiești, fiindcă le vom regăsi, în epoca paleocreștină, pe bolțile și pereții catacombelor sau în ansamblurile bisericilor creștine. Explică locul rezervat temelor « Legii » în arta creștină răsăriteană și apuseană din primele veacuri și din evul mediu sau fac să înțelegem și superioritatea de execuție pe care o prezintă acestea, în monumentele primelor veacuri, în contrast cu temele evanghelice compuse și desenate cu ezitări și imperfecții inerente începuturilor.

Pretutindeni în antichitate arta era și în serviciul cultului. Templele păgîne erau pictate. În Egipt, pictura împodobea stelele funerare și pereții ipogeelor și orna suprafețe întinse în interiorul « speos-urilor, emispeosurilor și cellelor terestre » *. Edificiile religioase eline erau ornate cu picturi figurale în interior, și decorative la exterior. La fel erau pictate altarele mithriace și ale majorității culturilor asiatice răspîndite înaintea erei noastre și după apariția creștinismului, în regiunile mediteraneene, europene și africane. Caracterul decorurilor murale a degenerat în ultimele două veacuri înainte de era noastră ca și în cele două următoare. Preocupări decorative străine cultului au modificat rigoarea și prestigiul tradițional al ansamblurilor. Creștinii primitivi s-au arătat potrivnici picturii murale și icoanelor. Originile acestui curent aniconic trebuie căutate mai departe în timp și mai adînc în firea și cugetul unei anumite concepții, care apare și stăruie lungă vreme în aniconismul ebraic și mahomedan. Îl vom regăsi năvalnic și distrugător, șapte sute de ani după e.n., în iconoclasm. La origini, concepția aniconică se manifestă cu autoritate în Egipt, Siria și alte regiuni ale Asiei Mici. Curentul acesta a însemnat cu pecetea lui, — în sec. IV, V și VI — monumente ale Balcanilor, din sudul Rusiei și Sf. Sofia din Constantinopol, celebra bazilică a lui Justinian. Necropola paleocreștină din Sofia-Serdica (Bulgaria) cuprinde două camere funerare datate din sec. IV sau începutul celui următor. Decorul constă din cîteva cruci mari și mici zugrăvite în centrul bolții și pe pereții monumentului. Două paraclise funerare din Kertch-Panticapea, edificate în veacul al V-lea, sînt împodobite cu inscripții pictate care dau fragmente din psalmi. Alte inscripții reproduc o rugăciune și trisaghion-ul. La paraclisul funerar din Emesa (Homs) (sec. V), Chrisma, așezată în centrul

* *Speos*, templu subteran; *emispeos*, templu săpat în parte, în pămînt și construit, în parte, deasupra solului, *cella*, elementul arhitectonic principal al templului antic clădit deasupra solului (terestru).

bolții, o cruce mare in firida altarului, și citeva cruci și monograme ale lui Cristos, închise în coroane și pictate deasupra mormintelor pe poalele bolții, formează singurele podoabe ale monumentului. La Assiut in Egipt, intr-o peșteră folosită pentru morminte în epoca faraonică, călugării creştini copți au înălțat un paraclis. Unica lui podoabă pictată este o inscripție *.

La Bauit, aflăm trei paraclise (sec. VI și VII) deosebite de cele mortuare și destinate exclusiv cultului. În cel dintîi (numărul 19), vedem inscripții pictate care reproduc, alături de cuvîntul Emanuil, texte « invocații ». În paraclisul numărul 20 crucea e însoțită de cuvîntul Nika. Se distinge și portretul unui împărat, poate Constantin cel Mare. Același decor ne întîmpină și în paraclisul numărul 27. În loc de cruce însă, la partea superioară a pereților se văd pictate crucea coptă derivată din « ankh-ul » ** egiptean și un vultur. Acesta din urmă simbolizează Sf. Treime.

În Capadocia, lîngă Tchauch-In, cunoaștem două paraclise săpate in stîncă (rupestre), Sinassos și Dgemil. Decorul lor pictat e compus numai din cruci și inscripții care transcriu litanii sau invocații. Sînt datate dintr-o vreme anterioară iconoclasmului. Bazilica Sf. Sofia din Constantinopol, decorată în interior cu plăci de marmură policrome și pictură în mozaic (la începutul sec. VI), este tot aniconică. În adevăr, la origini, nu s-au înfățișat aci decit patru heruvimi pe pandantivii cupolei principale, și așa a rămas întregul interior pînă în sec. IX. Din această epocă datează și celebrul mozaic de consacrare așezat în nartex, deasupra ușii centrale de intrare. Monumentele aniconice din epoca iconoclastă sînt firește numeroase. Citām « frescele » din biserica de pe strada Ignatia la Salonic. Temele sînt cruci « gemate » înscrise in arce, motive florale, îndeosebi rozace, și elemente de stil linear în culori albastru, verde, roșu și negru, aproape transparente (sec. IX ?).

Socotim interesant să amintim, la capătul acestei enumerări, opinia unuia din cercetătorii de seamă ai picturii aniconice creştine. După acesta, originea sistemului trebuie căutată în sanctuarele Palestinei și în picturile monumentale ale edificiilor numite « martirii », de pe Golgotha. Trebuie să amintim însă că Palestina este și unul din izvoarele principale ale iconografiei creștine.

2. ARTA COPTĂ

Dependentă de biserica Alexandriei, ca spirit și învățătură, arta coptă este creația egiptenilor creştini. A evoluat din sec. IV pînă în sec. VII al erei noastre și este numită de unii învățați arta alexandrină. Oraș grecesc, metropola număra in sec. II mulți creştini, și avea o renumită școală de teologie. De la 311 la 451, a fost adevărata capitală a creștinătății. Episcopul a purtat numele de papă. Snudi, călugăr din mînăstirea Athribis (Atripa), renumit în timpul vieții din pricina rigorismului și severității sale, a devenit după moarte sfîntul cel mai venerat al copților.

Arta lor, puternic înriurită de bizantini, după sinodul din Chalcedonia evoluează complex, și revine in mare parte la ideile faraonice. Dogma creştină primește elemente esențiale din aceea a lui Ra și Osiris. Misticismul acoperă un vechi fond egiptean. Cristos este apropiat de Osiris și dobîndește atributele lui. Vița de vie, « hostia » deasupra căreia se înalță porumbelul, iepurele, simbol funerar al stelelor din

* Demne de cercetat cu privire la această materie, două lucrări de știință de mare valoare: *a)* A. Grabar, *Martyrium*, II, *Iconographie;* Paris, 1956; *b)* Al. Gayet, *L'art copte;* Paris, 1902.

** *Ankh*, simbol religios egiptean.

Thebaida (pe care-l întilnim tirziu in monumente creştine), manuscrise, sculpturi şi picturi, fluturele care se înalţă în spaţiu, frunzele de palmier, simbol al reînvierii, şi leii, imagini ale lui Khent (cind sint înfăţişaţi unul în faţa celuilalt), vin din tradiţia egipteană păgînă. Se regăsesc la copţi şi, multe secole de-a rîndul, în arta bizantină, orientală şi apuseană. Oranta, figură feminină în atitudine de rugăciune şi implorare, înfăţişează, la origine, sufletul. Pictată sau gravată pe arcosolii, in decorurile funerare, aminteşte pe Kha înălţindu-se la cer asemenea unei flăcări. E încadrată, uneori, de două candele ori de două vase în care ard miresme. Un preot, înveşmîntat într-un fel de felon, apare deseori in locul orantei şi deşteaptă amintirea preotului egiptean purtînd blana de panteră şi slujind. Scarabeul (rădaşca), simbol egiptean al vieţii eterne şi al renaşterii, figură a vieţii pămintene şi a vieţii cereşti, devine talisman, apărător împotriva morţii şi însoţitor în cealaltă lume; la copţi şi în lumea creştină orientală de mai tirziu.

Pe stelele funerare egiptene, pictorii şi gravorii au interpretat şi desfăşurat întreaga viaţă de dincolo de moarte în tablouri de intenţie magică. Chipurile, executate în culori, erau « dublul », umbra sufletului « dezîncarnat », şi independent de suportul său. La chemarea credinciosului, această esenţă psihică prindea fiinţă şi-şi redobîndea forma reală. Accesoriile, emblemele, simbolurile sînt studiate minuţios în aceste picturi. Au toate însemnătate magică şi de aceea nici un amănunt nu trebuie lăsat vag. Ele formau atributele de care depindea existenţa fiinţei. Se credea că la vremi hotărîte, în singurătatea netulburată a mormîntului, şi la chemarea rugăciunii rituale, personajele figurate şi mesele pline de daruri dobîndeau viaţă.

În biserici, frizele pictate apar rar pe pereţii navei şi nartexului. Mînăstirea Sf. Simion, la Contra-Syena, e poate singurul monument mai bogat decorat. În genere şi în principiu, picturile murale nu s-au depărtat niciodată prea mult de concepţia magică originară şi de aceea sînt rezervate absidelor *.

Fiică a elenismului şi creştinismului primitiv, înrîurită puternic şi educată de Bizanţ în sec. VI şi VII, pictura coptă nu a rezistat apelului tradiţiei. Cugetarea egipteană a străbătut-o şi a transformat-o, iar duhul musulman a orientat-o către virtuozităţile arabescului şi complicaţiile poligoniei geometrice. Tapiserii formate din poligoane, atribute simbolice, frunze de palmier încrucişate, flori şi plăci de marmură policrome, încadrează, în multe locuri, inscripţii privitoare la dogmă şi luate din cărţi bisericeşti.

3. ARTA CREŞTINĂ

În secolele IV, V şi VI, arta creştină evoluează şi se prezintă sub două înfăţişări. Cea dintîi este proprie marilor oraşe greceşti din Orient (Alexandria, Antiochia, Efesul); cea de-a doua, Ierusalimului şi regiunilor siriene. Avea fiecare, la origini, şi cel puţin în primele două secole (IV şi V), caractere proprii şi anume tradiţii. Pe temeiuri elenistice, şi din aceste izvoare, a răsărit arta funerară şi cea bisericească, ale cărei decoruri pictate urmează să le studiem **.

Covoare în mozaic înfăţişînd teme mitologice şi istorice, oameni, pasări şi copaci au apărut în mozaicuri pavimentare, cu arhitecturile, iarba şi variaţiile solului, dealuri, ape, munţi şi marea. Pe acestea îşi purtau paşii cei ce vizitau ori trăiau în palate, pieţe şi temple. Decorurile

---

* Al. Gayet, *L'art copte*, Ecole d'Alexandrie; pp. 41, 86, 92, 96, 97, 111, 255 şi urm.

** E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, pp. 48 şi urm.

pereților cuprindeau rar tablouri executate în mozaic. Pictorii bisericilor creștine au întreprins împodobirea acestora cu teme și motive, compoziții și portrete așternute pe bolți și intreaga suprafață a interioarelor. Au folosit procedeul antic cu măiestrie și un rar simț artistic, și au creat estetica mozaicului mural, stabilind principii sănătoase: respectul solidității și unității suprafețelor zidite, care nu trebuie, în nici un chip fragmentate, găurite, reliefate ori transformate în spații aeriene cu orizonturi și perspective; unitatea de cugetare și ordinea compozițiilor sensibile ochilor și ușor de perceput, subordonarea picturilor față de formele, suprafețele și liniile arhitectonice ale monumentului, decoratorul socotindu-se un auxiliar al arhitectului.

Bazilicele, baptisterele și paraclisele Romei, decorate în mozaic și datate din sec. IV, au dispărut, în parte, ori au pierdut picturile. Cele rămase arată o cugetare caracteristică. Simbolurile se înmulțesc. Un peisaj arhitectonic — palate, vile și edificii religioase, de plan rectangular sau central și inspirate din vederea Ierusalimului — reprezintă «Ierusalimul ceresc» și realizează vederi din «lumea celor fericiți». Grădinile culturilor străvechi asiatice și ale antichității greco-romane se reduc la doi palmieri ori la crengi și frunze. Pasărea fenix, simbol al învierii sau reinvierii, nu lipsește. O a treia temă este inspirată din apocalipsul Sf. Ioan. Distingem mielul și muntele Sionului, cele patru rîuri ale genezei (Gehon, Phison, Tigrul și Eufratul), și cerbi care se adapă din apa acestora. Cele patru rîuri, amintite și în antichitate (Styx, Lethe, Flegeton și Cocytus), simbolizează evangheliștii și apa vieții. Cerbii sînt creștinii. Betleemul (presupusa cetate a nașterii) și Ierusalimul (aceea a patimilor și morții lui Cristos) erau figurate asemenea unor cetăți elenistice ori numai cu ajutorul a două porți monumentale. Din fiecare ies cîte șase miei și se îndreaptă în ordine către motivul central (mielul, simbol al lui Cristos). Arcul triumfal era rezervat, în genere, temelor apocaliptice: mielul și cartea cu cele șapte peceți, cele șapte sfeșnice etc. Alte simboluri, o mînă care iese din nori (Dumnezeu-tatăl), porumbelul care se coboară pe capul lui Cristos (Sf. Duh), crucea, monogramul lui Isus Cristos, alfa și omega, împlinesc decorul. La, San Paolo Fuori le Mura, cei douăzeci și patru de bătrîni oferă coroane lui Cristos, înfățișat bust și încadrat de o aureolă. Aceleași teme au fost folosite în toate bazilicele din sec. IV ale Vaticanului (ale cărui mozaicuri nu ne sînt cunoscute decît documentar), ale baptisterului acesteia și bazilicilor vechi San Giovanni în Laterano și Santa Constanza.

Santa Pudenziana, construită și decorată cu mozaicuri către sfîrșitul sec. IV, nu mai păstrează decît decorul bolții absidale.

Decorurile din Santa Sabina (423-432), Santa Maria Maggiore (432—440), San Paolo Fuori le Mura (440—461) și alte ansambluri din Roma, precum și picturile păstrate din San Lorenzo la Milano, Santa Maria din Capua, baptisterul din Neapole etc. se înscriu în tradiția mozaicurilor constantiniene, prin majoritatea însușirilor principale. Ele rămîn însă departe de arta și farmecul mozaicului absidal din Santa Maria Pudenziana, capodopera decorului bazilical al creștinătății din Apus.

Santa Maria Maggiore păstrează un ansamblu impozant de mozaicuri inspirate din viața Mariei. O parte din acestea au drept izvor evangheliile canonice; altă parte, evangheliile apocrife. O a doua serie de scene, așezate deasupra colonadei interioare, înfățișează paralelismul celor două testamente, temă care se va bucura de o largă dezvoltare și ilustrație în cursul evului mediu. Mozaicurile din Santa Maria Maggiore sînt pe linia tradiției constantiniene și romane. Multe panouri din celebra biserică a papei Liberius sînt așezate la locuri unde pot fi greu

văzute şi cercetate de aproape. Culoarea nu pare hrănită ca ton, nu are intensitate, fiindcă pictorii folosesc prea mult nuanțele și valorile.

În sec. VI şi următoarele pictura evoluează, la Roma şi în Italia, în condiţii complexe, şi cu rezultate care vădesc devierea de la linia tradiţională şi orientarea ezitantă către orizonturi neprecise. Îndemînarea şi virtuozitatea tehnică nu răscumpără erorile de concepţie şi depărtarea de natură. La Santi Cosma e Damiano, mozaicurile, executate între 526 şi 530, arată totuşi insuşiri superioare. Întîlnim simboluri cunoscute, Iordanul şi apa vieţii, palmierii grădinilor, fenixul, mielul şi oile, Ierusalimul şi Bethleemul, şi chipul lui Cristos in ceruri. Mozaicul absidal cuprinde şi un portret al papei Felix al IV-lea, ctitorul. Personajele trăiesc independent unul de altul. Interesul superior al figurilor divizează şi împrăştie unitatea compoziţiei. Chipurile vădesc o lume nouă, pare-se pe ostrogoţi, vandali şi heruli, stăpîni ai Italiei. Cristos însuşi e de un caracter nou, străin tradiţiei romane. Pe arcul triumfal, se desfăşoară un capitol al apocalipsului.

Orientarea nouă, mai degrabă dezorientarea picturii romane in sec. VI şi în cele următoare are mai multe pricini. Ne interesează două din acestea, principalele: înrîurirea Ravennei şi aceea de o importanţă covîrşitoare, a artei bizantine. Le descoperim in sec. VII, VIII şi IX la Sant' Agnese Fuori le Mura, şi în bazilicile Vaticanului (705—708), San Theodoro (772—795), Santi Nereo ed Achilleo (795—826), Santa Cecilia, Santa Prassede (817—821), San Marco (830—840). Figurile, văzute toate din faţă, înfăţişează personaje lipsite de energie, ori de un caracter barbar, nearmonioase, slabe, cu obrajii supţi şi osatura in vedere. Înghesuite ori grupate în linie, unele în dosul altora, aşa fel ca să nu apară decît capul, descoperă tendinţe de creare a unei perspective spaţiale, nepotrivită cu pictura arhitectonică. Dacă adăugăm şi faptul că procedeele tehnice par mai perfecţionate decît cele vechi sau tot aşa de desăvîrşite, alături de calitatea superioară a tonurilor, sîntem în drept să înlăturăm numirea de decadentă dată acestei epoci, şi să nregistrăm cele dintîi semne ale unei lumi noi, arta evului mediu talian, şi calea care a dus la primăvara şi strălucirea Renaşterii.

Bizanţul cucerise şi organizase in Italia, în primele decenii ale sec. VI, un oraş imperial, Ravenna, capitală a unui exarhat. Acesta îmbogăţit dinainte de ostrogoţi cu monumente de mare valoare artistică, a devenit un focar bizantin. De aci, şi direct din Constantinopol, meşteri, procedee şi stilul Romei celei noi au pătruns în Roma veche. Decorurile monumentale din oratoriul San Venanzio (639—642) şi cele ale bisericilor San Sebastiano, San Pietro in Vincoli (680), şi a bisericii Santo Stefano Rotondo şi Santa Maria Antiuca poartă pecetea lor. Cel din urmă monument e de un interes excepţional, cuprinzînd lucrări executate în secolele VIII—X, şi un adevărat repertor de teme bizantine.

O problemă grea este aceea a înţelesului şi extensiunii termenului de *artă bizantină*. Unul din cercetători, recunoscînd dificultatea, propune să fie numite «romane» operele de artă create în Imperiu cîtă vreme a avut drept capitală Roma; iar «bizantine» picturile ţărilor mediteraneene posterioare mutării capitalei la Constantinopol. «Aceasta adaugă autorul ale cărui cuvinte le cităm, nu înseamnă că toate aceste picturi sînt datorite impulsului Bizanţului.»[1]

O mare imprecizie domneşte, în al doilea rînd, in ceea ce priveşte termenul de artă paleocreştină şi limitele acestei epoci. Socotim că

[1] A. Grabar, *La peinture byzantine.*

putem include mausoleul Gallei Placidia şi Baptisterul Ortodocşilor din Ravenna, în cea din urmă, deşi este cuprinsă, de obicei, în cadrul artei « bizantine ». Cea dintîi poartă de multă vreme numele de mausoleu, fără să existe pentru aceasta temeiuri istorice sigure. Pictura în mozaic a monumentului, executată în primele decenii ale sec. V, se vede astăzi în bune condiţii. Restauratorii nu au lăsat decît urme discrete ale intervenţiei lor, şi ansamblul este impresionant. În lumina tainică distribuită de ferestrele mici închise cu plăci de alabastru translucide sau semitransparente, ochii privitorului descoperă, pe încetul şi uimiţi, timpanul aşezat deasupra uşii de intrare care înfăţişează un peisaj de stînci şi verdeaţă în mijlocul căruia apare Cristos, « bunul păstor ». Aşezat pe o stîncă cu picioarele încrucişate, înveşmîntat în toga siriană cu « laticlavii » (fîşie de stofă de culoare închisă care decorează tunica) şi ţinînd o cruce mare rezemată pe braţul stîng, mîngîie o oaie cu mîna dreaptă. Alte cinci oi şi ascultători îi aşteaptă glasul. Imberb, cu ochii mari, obrajii plini şi privirea concentrată, Cristos are capul înconjurat de nimb. Părul bogat şi în cîrlionţi îi cade pe umeri şi pe ceafă. Un vînt uşor încovoaie creştetele tufişurilor din fundul scenei. Ilustraţie a unui psalm şi aluzie la cîntecul funerar străvechi: « Eu sînt oaia cea pierdută, chiamă-mă Mîntuitorule şi mă mîntuieşte », pictura aminteşte arta ipogeelor din primele secole creştine. Pacea şi liniştea, alături de farmecul idilic, sînt de esenţă alexandrină. O a doua scenă este inspirată din mucenicia unui sfînt, Laurentius se pare. Decorul în albastru, aur şi verde e format din stele cu şase raze închise în cercuri concentrice. Elemente florale stilizate sînt înfipte la exteriorul acestora, iar stele florale cu opt ramuri sau petale sînt răspîndite în « cîmp ». Impresia artistică este puternică şi evocatoare.

« Baptisterul » catedralei din Ravenna este numit al ortodocşilor sau al lui Neon. Cupola pictată în mozaic înfăţişează o procesiune circulară de apostoli. Înveşmîntaţi în alb, ei apar pe fond albastru. Cubuleţe de aur scînteiază pe togele lor, iar tonuri roşii şi verzi redau grădina raiului. « Baptisterul arian » are la rîndul lui un decor care urmează de aproape pe cel descris.

4. SALONICUL

Salonicul (numele medieval al oraşului a fost: Thessalonic) numără trei decoruri în mozaic, datate din sec. V şi cuprinse, mai totdeauna, în domeniul bizantin: biserica Sf. Gheorghe, biserica Fecioarei Maria «Acheiroppoietos» şi paraclisul lui Cristos «Latom». Cel dintîi monument prezintă o cupolă inspirată şi organizată din decorurile murale ale Alexandriei. Elementele caracteristice înfăţişează palate strălucitoare de stil oriental, cu coloane şi pietre preţioase încrustate, uşi şi ferestre cu draperii de purpură, cornişe albastre şi verzi în tonuri de smaragd. În centru, e un edicul poligonal cu opt laturi de care atîrnă o lampă. Doi sfinţi în picioare, în atitudine de rugăciune, îl încadrează. Pereţii sînt ornaţi cu păsări, stele inspirate din ursini şi stele de mare, alături de stilizări de hypocampi. Ansamblul cupolei, de deosebit efect şi mare frumuseţe, pare a reprezenta Ierusalimul « ceresc », temă favorită a picturii paleocreştine.

5. PICTURA FUNERARĂ

Monumentele decorate cele mai vechi şi de importanţă excepţională sînt de ordin funerar. Sînt cunoscute sub numele generic de catacombe, extins de la acela al unui cimitir (S. Sebastiano ad Catacumbas). Au fost aflate la Roma, Neapole şi Alexandria, în Sardinia şi Siria.

Tradiția ipogeelor* a stăruit multă vreme în lumea creștină. E o moștenire a antichității orientale. Respectul datorit defuncților era de ordin sacrosanct și legal în lumea romană. Fiecine îngrijea să aibă, cît mai lîngă casă, părinții, rudele și pe cei mai aproape de suflet care au părăsit viața. Îi înmormîntau, la început, în sarcofage așezate în grădinile locuinței și în morminte săpate în preajma acesteia. Viața publică se desfășura, se știe, « intra moenia », în cuprinsul închis de zidurile orașelor.

Cînd populația a crescut în proporții mari, la Roma, Neapole, Alexandria și aiurea în Orientul asiatic, nevoind să iasă din spațiul apărat, oamenii au folosit subsolul pentru înmormîntări. S-au creat astfel « ipogeele », cimitire subterane formate din galerii de circulație și « loculi »** de depunere a cadavrelor. Galeriile și loculii se întindeau pe distanțe foarte mari, uneori de ordinea a zeci de kilometri. Se încrucișau și erau dispuse pe mai multe etaje. La Roma și în alte localități, Neapole, Alexandria și în Siria, lucrările au fost înlesnite de constituția subsolului, format din tuf vulcanic și rocă de consistență asemănătoare. Acolo unde se simțea nevoia, se zideau anume porțiuni și se întăreau bolțile și colțurile de la răspîntii. Creștinii s-au folosit de ipogee înainte de a dobîndi un statut legal propriu, în calitatea lor de clienți ai familiilor romane. Mai tîrziu, începînd se pare din sec. II sau III, și-au organizat cimitirele lor subterane. Descoperite și studiate, începînd din sec. XVII, cimitirele sînt astăzi, în parte, binecunoscute. Au rămas sau au devenit celebre cele din Roma, situate la locul numit « ad catacumbas », cimitirul papei Callist, acela al Sf. Agnese și al lui Pretextatus, al Domitillei și altele din preajma ei; cimitirul Sf. Ianuarie din Neapole. De asemenea, ipogeele, de același fel cu precedentele, din Sardinia, Siracusa (Sicilia), Alexandria și alte localități din Egipt și Siria. Creații păgîne sau evreiești care au adăpostit și creștini, sau construcții creștine, izvorîte din împrejurările pe care le-am arătat, ele nu trebuie puse în legătură cu persecuțiile religioase. Au avut, în al doilea rînd, un caracter exclusiv funerar. Nu au slujit drept biserici și nici pentru liturghii, în afară de cele legate de cultul morților. Nu au fost folosite drept locuri de întrunire sau de refugiu decît extrem de rar, și anume în epoci și în împrejurări pe care nu le cunoaștem decît vag și din izvoare îndoelnice.

Ipogeele creștine, « catacombele », au fost decorate cu picturi în frescă, uimitoare ca prospețime și claritate, din care o parte s-au păstrat. Cunoaștem figuri și scene executate în sec. V, VI, VII, care sînt însă de interes secundar. Temeiul celor mai vechi și caracterul artistic sînt de inspirație antică, elenistică și romană. Distingem, întîi, decoruri încadrate și definite de linii și figuri geometrice. Bolta criptei zisă a Lucinei din cimitirul papei Callist a fost pictată în prima jumătate a sec. II. Compoziția este ordonată cu ajutorul unui cerc mare care închide un al doilea de rază mai mică, și este prevăzut cu patru elipse așezate la capetele a două raze care se taie perpendicular una pe alta. Patru paralelograme cu laturile mari încovoiate împart cîmpul și formează o figură în formă de X, interior cercului cel mare. La exteriorul acestuia, suprafața bolții este împodobită cu opt figuri lineare cu raze. În cripta Sf. Ianuarie din cimitirul lui Praetextatus (a doua jumătate a sec. II), bolta împărțită în suprafețe, fragmente de fusuri sferice, pre-

* *ipogee*, cimitire subterane, săpate în adînc, și fără urme la suprafață. Doar intrarea era, de obicei, văzută.

** *loculus* (locșor), spații mici, dreptunghiulare, săpate în perete.

zintă benzi paralele. Acestea și alte suprafețe din cimitirul Domitillei (începutul sec. III), din acela al lui Ostrian (sfîrșitul sec. III) și galeria lui Praetextatus, compuse geometric, amintesc de aproape repartiția suprafețelor și panourilor liniare de la Pompei.

De un interes superior sînt motivele și temele. Geometrismul compozițiilor încîntă ochiul. Elementele decorative, de origine antică elenistică, sînt utilizate cu mare discreție. Motivele sînt (sec. I și II) aproape exclusiv păgîne: amorași, chipurile Junonei și ale Psychei, genii care dănțuiesc, anotimpurile personificate prin figuri feminine, figurări ale stelelor, oceanului și apelor, capete fantastice, măști de teatru, podoabe folosite în decorul grădinilor și la sărbătorile păgîne, ghirlande de flori etc. Le vedem în cripta Lucinei din cimitirul lui Callist, și în cripta Sf. Ianuarie din cimitirul lui Praetextatus. Temele păgîne nu sînt rare. Ipogeul Flaviilor e din sec. I. Decorul pictat înfățișează, între altele, un peisaj cu copacii sacri, statuete ale lui Hermes, un altar format din colonete, și pregătirile unei jertfe păgîne. Ansamblul amintește decorurile din locuințele aristocratice din vremea lui August. În cimitirul Domitillei și în cripta Lucinei sînt pictate de asemenea « grădini sfinte ». Tema e străveche. Se leagă de dentrolatrie și e curentă în arta elenistică. Reapare în arta creștină în înfățișarea paradisului și în legătură cu geneza. În ipogeele romane sîntem însă aproape de spiritul antichității păgîne, iubitoare de natură și de subiecte de acest gen.

Personificarea anotimpurilor, în cimitirul lui Praetextatus și aiurea, e de origine elenistică, chiar în privința simbolismului, adică a interpretării legate de scurtimea vieții omenești și de ideea morții. Figurile feminine împlinesc, înainte de toate, un rol decorativ. Vița de vie face parte, în antichitate, din elementele funerare și ceremoniile dionysiace. Interpretarea creștină inspirată de cuvintele evanghelistului Ioan (XV, 5) « Eu sînt via, iar voi sînteți mlădițele », pare a nu fi apărut decît în sec. IV, la El-Kargeh, în Egipt.

Legenda lui Eros și Psyche, din mitologia greacă populară în epoca împăraților antonini, a inspirat, la origini, reflexii filozofice. La Pompei, în Casa Vettii-lor, Psyche este pictată de două ori și poartă aripi de fluture. În alte decoruri, tot la Pompei, Amor și Psyche dănțuiesc. Se joacă ori cîntă din liră. Reapar într-o frescă din cimitirul Domitillei. Intenția filozofică și cea simbolică creștină nu sînt deloc evidente.

Orfeu cîntînd din liră și înconjurat de animale sălbatice este o temă de predilecție a artei elenistice și pompeine. Sf. Iustin, în veacul al II-lea, și Sf. Augustin l-au considerat însă, în același timp cu Sibilele, drept un vestitor al Dumnezeului creștinilor. De fapt, cultul lui Orfeu se leagă de acela al « orfismului ». În sec. II Orfeu era înfățișat cîntînd din liră și fermecînd mieii. De aceea, a putut deveni un simbol al lui Cristos. Numeroase alte motive antice păgîne — Icar înaripat, Hermes care-și leagă sandala sprijinindu-și piciorul pe o stîncă, Hermes Crioforul — au dobîndit curînd, încă din veacul al II-lea sau al III-lea, interpretări creștine și apar, cu cel dintîi sau cu cel de-al doilea titlu, în picturile funerare.

Din biblie, în cimitirul Domitillei, la sfîrșitul sec. I, nu aflăm decît pe Daniil între lei. În sec. II și III temele biblice sînt însă numeroase: Noe în corabie, jertfa lui Avraam, Moise făcînd să țîșnească apa din stîncă, Iona, Isaia, vestind nașterea Mesiei (?), cei trei tineri evrei în cuptorul lui Nabucodonosor, Adam și Eva, David omorînd pe Goliath, Iov, Tobia, Ballaam, înălțarea lui Ilie la cer etc.

Specialiștii au cercetat îndelung și s-au străduit să explice frecvența subiectelor biblice și execuția lor îngrijită. Le Blant, cel dintîi, a descoperit legătura dintre acestea și rugăciunea funerară numită « ordo commendationis animae », păstrată în pontificalul Sf. Prudens din Troyes, care datează din sec. IV, și cuprinsă atît în sacramentarul papei Ghelasie (sec. V) cît și în constituțiile apostolice.

Demonstrația făcută de Le Blant pentru decorul sarcofagelor s-a dovedit adevărată și pentru acela al ipogeelor.

Cunoaștem puține elemente ale liturghiilor funerare primitive. Cîteva din acestea sînt cuprinse pînă astăzi în liturghiile funerare. Cităm, în primul rînd, cuvintele din rugăciunea « Dumnezeul duhurilor » care amintesc verdeața și lumina din lacurile cerești. La romano-catolici, preotul se roagă ca sufletul defunctului să beneficieze de lumina veșnică (« lux aeterna luceat ei »). De aci peisajele luminoase în care apar « fericiții » (cei ce au trecut de pragul morții), primiți în grădinile cerești. Un străvechi imn liturgic creștin, legat, se pare, chiar de sec. II, « phos hilaron », numește pe Cristos « lumină lină a Tatălui ceresc celui fără de moarte viind la apusul soarelui . . . ». Soarele este la egipteni Râ, și Apollo în mitologia greacă. Soarele, luna și stelele amintesc facerea lumii, și însăși aceste rugăciuni și imnuri. Le vom întîlni din cea mai veche vreme și pînă în cea mai apropiată de noi, figurate în ilustrația genezei, a răstignirii lui Cristos și a adormirii Mariei, în picturi murale și miniaturi, broderii, gravuri și sculpturi. Rugăciunile lui Pseudo-Chiril, redactate către sfîrșitul sec. III ori la începutul celui următor, sînt mai vechi de această dată. Ele pomensec pe « drepții » vechiului testament. Litaniile lui Novatian (sec. III) și scrisoarea papei Clement din anul 95, cuprind numele și personajele citate în « ordo commendationis animae ». Originea acestor liturghii funerare trebuie căutată în aceea a sinagogei evreiești. Legătura dintre pictura sinagogelor de la Dura-Europos, anterioare ipogeelor creștine sau contemporane cu cele mai vechi dintre acestea, nu se poate nega, și pentru a împlini repertoriul temelor vechiului testament folosite în pictura paleocreștină funerară, cercetătorul trebuie să cunoască și ipogeele Egiptului alături de acelea ale Orientului asiatic.

Simbolurile ocupă un loc important în pictura funerară paleocreștină. Cîteva, aflate mai des în decorul sarcofagelor, sînt împrumutate din antichitate; altele sînt creștine. Amintim printre cele dintîi, mielul, ancora, corabia, oranta, grădinile paradisiace, copaci și verdeață, banchetele funerare care apar, ca atare, pe pereții ipogeelor și fac parte din repertoriul păgîn și ebraic. Adoptate de creștini, au fost curînd, din a doua jumătate a veacului al III-lea sau din veacul următor, « creștinate ». Frunzele de palmier și copacii, teme ale dentrolatriei, trecute în lumea elenistică și folosite ca motive artistice, au devenit simbolul păcii, pe care o reprezintă mai ales ramura de măslin. Mielul a început să înfățișeze pe Cristos și să ilustreze ideea jetfei. Corabia, farul și ancora, elemente funerare antice, amintind « călătoria sufletelor », au fost asimilate de creștini cu semnele nădejdii și ajutorului divin în lupta vieții și dincolo de moarte. Corabia semnifica, din sec. III (cimitirul papei Callist), imaginea mîntuirii și a bunătății lui Dumnezeu. Păstorul cel bun simbolizează pe Cristos, deși, patru sau cinci secole de-a rîndul, artiștii împrumută, pentru a-l figura, tipul Hermes-ului antic. În liturghiile funerare se cîntă pînă astăzi: «Eu sînt oaia cea pierdută, chiamă-mă Mîntuitorule și mă mîntuiește». Rugăciunea este cuprinsă și în sacramentarul lui Ghelasie și datează din primele timpuri ae creștinis-

mului, care a primit-o de la popoarele asiatice mediteraneene. În pictura paleocreștină oile înconjoară pe păstorul cel bun, care e înfățișat, deseori, singur, purtînd o oaie pe grumaji (simbol al lui Cristos). În cimitirul lui Callist, tema primește un adaos, sub forma a două personaje care aleargă să bea apă din izvoarele fericirii cerești.

Oranta este un motiv păgîn care la origine, în antichitate, poartă aripi, și este « eidolon »; sub înfățișarea dublului (în religia egipteană), sufletul părăsește trupul. Sub această formă și cu acest înțeles, motivul călătorește secole de-a rîndul în arta creștină și-l regăsim în adormirea Mariei în care Cristos venit să închidă ochii mamei sale care părăsește lumea, ține în brațe ori întinde unui înger un cadavru înfășat (mumia) cu trăsăturile Mariei. Creștinii sec. II, III și IV au socotit *oranta* drept sufletul celui învrednicit de fericirea cerească. Cu brațele deschise, cum o vedem în pictura funerară paleocreștină, ea a amintit unor cercetători crucea, iar altora rugăciunea îndreptată către Dumnezeu de cel ce a părăsit viața pămîntească, pentru ocrotirea rudelor și prietenilor săi. Oranta a fost interpretată și ca simbol al fericirii cerești.

Grădinile paradisiace sint bogat reprezentate în sec. III, și apar alături de banchetele cerești. Acestea din urmă se întîlnesc în arta păgînă și înfățișează ospețele funebre, care stăruie, sub forma și în înțelesul acesta, pînă astăzi in unele biserici din Transilvania și de aiurea. Au devenit, în catacombe, banchete cerești (Coena celestis). Iar imaginea înfățișată în catacombele Alexandriei este în genere interpretată drept banchet euharistic. Inscripția numește « evloghii» mîncarea comesenilor.

« Minunile Mîntuitorului » sînt pomenite în cele mai vechi rugăciuni liturgice creștine. În legătură cu acestea, se văd pictate, în catacombe, nunta de la Cana, vindecarea slăbănogului și bolnavului de lepră, învierea lui Lazăr, înmulțirea pîinilor. Cristos apare în aceste scene sub chipul lui omenesc, fără nimb, înveșmîntat în pallium și ținînd în mînă varga purtată în antichitate de vindecători, iar în pictura funerară de Moise.

Trei simboluri se întîlnesc des: *peștele*, *pîinea* și *vinul*. Cel dintîi amintește delfinul figurat în arta funerară a antichității păgîne, și reprezentări creștine din sec. III și IV. Peștele propriu-zis se distinge încă bine de acesta din urmă și apare înainte de el în catacombe. Se pare că se datorește Alexandriei, numele lui grecesc *ichtis* fiind format din primele litere ale cuvintelor grecești « Isus Cristos fiul lui Dumnezeu Mîntuitorul». Pîinea și vinul sînt des asociate cu peștele. Două epitafe, al lui Abercius, episcop din Orient (sec. III), și al lui Pectorius din Autun, datat din aceeași vreme, lămuresc precis semnificarea simbolică de ordin euharistic. O fecioară alăptînd un copil se vede pictată în cimitirul Priscillei, la Roma. Nu știm dacă e Maria. În fața ei, un personaj înalță mîna și arată o stea. Ar fi Isaia și ilustrația profeției sale: « O fecioară va naște ».

Maria este figurată des în catacombe, mai ales în sec. II și III. Apare în închinarea magilor (capella Graeca, cimitirul Priscillei), într-o bunăvestire; în închinarea magilor, din același ansamblu și în cimitirul sfinților Petru și Marcelinus, Cristos în slavă și înconjurat de apostoli (tema numită « *majestas domini* »), dînd lui Petru cartea sfîntă (traditio legis) sau primind pe cei aleși în paradis, ajunge o temă frecventă în sec. IV.

În Răsărit, monumentele de pictură funerară creștină au existat în mare număr. Le cunoaștem, pe cele mai multe, din texte și relații documentare, fiindcă împrejurările istorice și timpul au cruțat numai

cîteva. Din texte și din ceea ce putem vedea astăzi înțelegem caracterul și excepționala lor importanță artistică. Cercetătorii acordă un interes deosebit unui monument funerar păgîn din Palmira (anul 259) care înfățișează teza tradiției elenistice și a celei orientale. În formă de cruce, cuprinzînd o încăpere centrală și patru brațe boltite semicilindric, este decorat în stil grecesc, și în felul picturilor din Pompei și Alexandria. Achille la Scyros, « Victorii »* care inalță medalioanele cu portretele defuncților, și benzi decorative cu motivul grecesc numit în franțuzește « la grecque », amintesc portrete celebre din Fayum, în Egipt. « Victoriile » reproduc liniile și înfățișarea statuetelor din Myrina. Lei care urmăresc în goană cerbi, motiv oriental folosit și de greci începînd din sec. VII, încă înainte de e.n., alături de geometrismul decorativ, atestă fuziunea celor două elemente (oriental și elenistic), și luminează o lume întreagă de artă.

Picturile din ipogeul de la Karmuz, lîngă Alexandria, sînt din sec. III sau mai vechi. Deteriorate, ne îngăduie totuși să distingem nunta din Cana și un banchet liturgic; « o agapă », indicată de o inscripție grecească: « Cei ce mănîncă evloghiile lui Cristos ». Comesenii stau pe iarbă, în rai, se pare, și în jurul unei mese cerești. Vorba « evloghie » înseamnă, în literatura bisericească a sec. IV, « euharistie ». Personajele sînt pictate cu simț și înțelegere anatomică. Mișcările și expresiile ca și peisajul, sînt opera unor artiști dintre cei mai dăruiți. Alexandria era, la vremea aceea, un centru de cultură și de artă. Numeroase sarcofage sculptate, basoreliefuri și manuscrise cu miniaturi dovedesc o tradiție și o viață culturală intensă, în care se disting amintirile vii ale Egiptului faraonic și ptolemeic elenizat.

Decorul paraclisului egiptean din El-Bagauat (sec. IV), nu se mai vede decît în cupolă. Aci apar, pe fond alb, păsări in zbor ori ciugulind struguri. Într-o a doua cupolă, figuri simolice, personificări ale rugăciunii și dreptății încadrate de crengi și ramuri de laur sînt pictate alături de scene biblice. Arcadele și navele sînt împodobite cu ornamente vegetale și motive geometrice. Acestea sînt ordonate și organizate în frize și panouri, și anume pentru a răspunde nevoilor și principiilor arhitectonice.

Stilul liber al Alexandriei, pictural, numit de obicei « pitoresc », întîlnește un factor nou a cărui importanță va crește iute. E vorba de pictura « istorică »: povestirile vechiului și noului testament, chipurile mucenicilor și scene inspirate din patimile lor; portrete de împărați și principalele lor fapte de război. Grădinile, scenele de vînătoare, peisajele și elemente de viață intimă, aceea ce se cheamă în limba franceză « le genre », izvor bogat de inspirație pentru pictori și teme în stare să deștepte fantezia privitorilor, cedează locul unor teme de categorie deosebită. Conducătorii bisericii au ingăduit pe cele dintîi și le-au socotit proprii decorurilor monumentale bisericești. Pe de altă parte, simbolismul (din catacombe) avea un caracter concentrat și greu de descifrat de cine nu era inițat. Scenele de caracter istoric vorbesc mai veridic și explică clar lucrurile. Propaganda teologică le poate folosi drept mijloc de răspîndire. Biserica, stăpînă pe programe, a început să favorizeze și să impună, din această pricină, stilul istoric. Pictura îndatorată să respecte și să pună în valoare liniile și formele monumentului, hrănită din izvoare noi și orientată după alte principii, va fi caracterizată în același timp prin « stilizare », aceasta aplicîndu-se personajelor, arhitecturilor, peisajelor și panourilor decorative.

* Zeița Victoria (Nike).

Tradiția alexandrină și stilul pitoresc nu au fost însă ușor înlăturate. Au stăruit în Egipt. În sec. VI s-au zugrăvit în frescă paraclisele din Bauit. Într-unul, pajiști sau partere de flori sînt semănate cu animale; într-altul, întîlnim scene de vînătoare, iar în medalioane portrete elenistice ca acelea din Fayum și Palmyra. Cristos primește botezul în Iordan, și fluviul e personificat de un tînăr; pe mal, apare o rață. Monumentele citate sînt opera artiștilor copți. Decorul lor e alexandrin.

Martyria (martyrium) se numesc edificiile religioase în care se păstrau moaștele mucenicilor. Cele mai numeroase au fost înălțate începînd dintr-o epocă anterioară lui Constantin cel Mare și în sec. IV, V și VI. Se păstrează amintirea aceluia construit la Ierusalim deasupra mormîntului lui Cristos. A fost distrus de perși în sec. VII. Era o rotondă cu colonadă exterioară, și era cunoscut sub numele de « tugurium ».

Decorul pictural, de ordin funerar la origine și în esență, se leagă de acela al ipogeelor. Temele iconografice formează un domeniu comun monumentelor răsăritene și apusene. Apar imprimate pe recipientele de untdelemn, numite « ampoules » și păstrate la Monza în Italia. Au fost aduse din Palestina (cea mai mare parte) de închinătorii de la« locurile sfinte ». De mici dimensiuni și fabricate din argint, poartă imagini care reproduc, după toate probabilitățile, elemente din decorul pictural al martirilor. Inspirate din ciclul patimilor și din acela al învierii, le vom regăsi în iconografia bizantină, orientală, romanică și gotică.

Baptisterele folosite pentru botezul cathecumenilor sînt edificii de artă antică (păgînă), adaptate acestui oficiu, sau zidite de-a dreptul pentru aceasta, decorul lor fiind inspirat tot din arta funerară. Două din cele mai însemnate monumente păstrate se află în Ravenna, baptisterul ortodocșilor și baptisterul arienilor. Pictura înfățișează aci și imagini « istorice ». Apare, în afară de acestea, tendința de a ilustra liturghii (aceea a botezului in primul rînd), precum și explicații simbolice legate de destinația edificiilor.

Miniaturi. Fizionomia și caracterul picturii paleocreștine sînt implinite în chip fericit de monumentele sculptate și de gravuri. Studiul acestora este necesar cu deosebire pentru a stabili programele iconografice, dar limitele lucrării noastre nu le includ. Miniaturile, strîns legate de pictura murală, nu pot fi însă lăsate deoparte. Au inspirat, în unele cazuri, pe decoratorii de monumente, sau s-au inspirat întraltele din opera acestora. Și, inainte de toate, sînt picturi.

Cele mai vechi manuscrise cu miniaturi sînt « Homer » din biblioteca Ambroziană la Milano, și « Virgiliu » din Vatican. Datate din sec. IV, ele se alătură de calendarul din 354, cunoscut numai din cópii. Ies din cadrul artei religioase, însă prezintă personificări de țări și orașe, alegorii și portrete, izvorînd din aceeași concepție și stil, ca și picturile murale din sec. II î.e.n. pînă în sec. II e.n. Le întîlnim în arta creștină a primelor veacuri și în « topografia lui Cosmas Indicopleustes », operă de caracter mixt, laic și religios, din sec. VI, păstrată în manuscrise din sec. IX, X și XI. Ilustrează scene din testamentul vechi și testamentul nou, și reproduce iconografia catacombelor.

« Geneza din Viena », o copie din veacul al VI-lea, cuprinde 24 de miniaturi pictate fiecare pe o foaie întreagă. Inegale ca execuție și datorite mai multor artiști, reprezintă tradiția antică și amintesc

picturile ipogeelor alexandrine și romane. Pergamentul, colorat în purpură, impresionează prin lipsa de viață a « cîmpului ». Arhitecturile și figurile apar ca desfăcute de undeva și lipite din nou pe fondul de astăzi. Cunoștința naturii, și ceea ce s-a numit « iluzionismul », stau însă la bază acestor miniaturi. Arhitecturile reproduc realitatea sau pornesc din intenția de a o reprezenta. Așa este de pildă vederea orașului sirian, închis cu ziduri de piatră prevăzute cu turnuri, la colțurile poligonului, și cu o poartă monumentală, din foaia VII (care ilustrează paragrafele 15—20 din capitolul 24 al Genezei). Monumentul devine astfel document istoric. La fel, deși în alte proporții, fîntîna cu scripete și colac rotund de piatră din ilustrația paragrafelor 15—19 din capitolul 22. În cea dintîi, un personaj feminin, prezentat într-o poză liberă și elegantă, este personificarea izvorului, din care a scos apă Rebecca. Aceasta, de două ori pictată, cînd coboară spre izvor și cînd dă apă solului Eleazar, are atitudini statuare, forme plastice și cea mai liberă și firească mișcare. Paznicul care se apleacă să bea apă din urcior, are la rîndul lui gesturi firești. Nerăbdarea cămilelor însetate e un alt exemplu de prezentare, vie și adevărată. Pictorul cunoaște anatomia trupului omenesc și a animalelor, știe să deseneze arhitecturi și să compună scene. Are gust și se inspiră din natură și din statui. În jertfa lui Isaac, remarcăm aceleași însușiri și, în plus, un dar de povestire care se întîlnește rar. Apare, cu deosebire, în istoria lui Iosif. Interesante sînt punctele de plecare și notele esențiale: știința și sentimentul anatomiei, însușirea plastică și spontaneitatea îndreptată de gust artistic. Ne dezvăluie originile artei creștine și orientarea ei în epoca paleocreștină. Le vom regăsi în epocile de strălucire de mai tîrziu.

Faptele lui Iosua sînt ilustrate pe un « rotulus », din care se păstrează un fragment de 11 m lungime, la Vatican. Miniaturile sînt așezate la partea inferioară, asemenea unei frize murale. Pictate în veacul al V-lea sau în cel următor, în ele se copiază un original mai vechi cu două sau trei sute de ani. Miniaturile acestea caracterizate prin prezența personificărilor alexandrine și un început de disociere a peisajului arhitectonic. Copacii se văd ca prin ceață, iar personajele sînt desenate cu stîngăcie. S-a observat că artistul a copiat un decor în « frescă ». Trebuie să relevăm comentariile scrise care explică și însoțesc personajele. Subliniază caracterul picturii: interpretare și traducere minuțioasă a textului. Manuscrisul ilustrat al farmacopeei lui Dioscoride datează de la începutul sec. VI*. Miniaturile sînt însă copii de ilustrații elenistice, anterioare veacului al IV-lea, inspirația și stilul lor fiind astfel legate de antichitate și de epoca paleocreștină. Portretul Iuliei Anicia, lucrare de frontispiciu socotit printre cele dintîi opere de artă bizantină, e de la începutul secolului al VI-lea.

În miniaturi, solul, copacii și orizonturile, organizate după legea ilustrației, dovedesc sinceritate și sînt inspirate din viață. Alegoriile și personificările introduc fantezie, îmbogățesc conținutul și cresc interesul reprezentărilor. Ca pretutindeni, în studiul operelor de artă trebuie să ținem seama de valoarea factorului individual. Imperfecțiunile

---

* În quarto mare cu 914 foi, cuprinde 5 miniaturi și un mare număr de vignete (plante, animale, pasări). Executate în guașă, ilustrațiile sînt în relief, deseori exagerat, din care pricină s-au deteriorat în multe locuri. De caracter antic, înfățișează opera unuia sau mai multor artiști preocupați de culoare. Tonurile cenușii, portocalii și roșiatice sînt asociate nuanțelor verzui și albăstrii. Forma și desenul nu sînt îngrijite. Lucru de buni meșteri, miniaturile dovedesc virtuozitate dar și unele greșeli de proporție.

datorite acestuia alterează caracterul operei şi îi micşorează efectul. Sîntem datori, în adevăr, să ne amintim de fiecare dată că se mai păstrează puţine lucrări de primul ordin şi că, în genere, e vorba de opere datorite unor meşteri cu îndeminare, unor echipe de zugravi şi cîteodată unei adevărate arte industriale. Multe miniaturi sînt replici ale unor originale, pe care nu le avem, sau cópii ale unor cópii mai vechi. În toate lucrările stăruie însă natura şi adevărul, ca punct de plecare, alături de experienţa şi idealul artei elenistice iluzioniste.

Un al doilea factor se asociază celui dintîi. Este de ordin literar şi erudit, tinde spre ilustraţie şi avea drept obiect prefacerea în imagini şi compoziţii a unui număr de idei şi rituri, a celor creştine în cazul studiat de noi. *Factori de fapt potrivnici, « iluzionismul » sculptural antic şi ilustraţia s-au împăcat în rare prilejuri, şi atunci au dat naştere unor capodopere.* Îndeobşte, ilustraţia a ruinat însă sentimentul plastic, şi a îndepărtat pe artişti de natură.

Broderiile, folosite în mare număr şi pe scară largă, in bisericile, palatele şi locuinţele medievale, nu sînt mai puţin legate de domeniile, precedente. Se inspiră din aceeaşi cugetare iconografică, reproduc procedee tehnice adaptate materialului şi dezleagă probleme puse de cercetătorii decorurilor murale şi miniaturilor.

6. ARTA ORIENTALĂ

Cercetări pornite în primul deceniu al secolului nostru, şi întregite pînă în 1930 de G. de Jerphanion, au descoperit Capadocia medievală creştină. A fost botezată cu numele de « o nouă provincie a artei buzantine ». Piscuri şi coaste rîpoase de vulcani stinşi au fost populate, din sec. IV pînă în sec. XIV sau XV, de călugări şi pustnici. Aceştia şi-au săpat în stîncă locuinţe şi chilii, biserici şi schituri rupestre. O mare parte din ele şi-au pierdut decorul pictat. Vremea şi împrejurările, izolarea in primul rînd, au cruţat însă multe ansambluri. În similifrescă şi în tempera au fost executate scene religioase şi portrete de-a dreptul pe peretele de stîncă; în interior şi, la faţadă, deasupra şi în jurul intrării. Nu sînt rare cazurile cînd stînca a fost acoperită cu o preparaţie asemenea aceleia folosite în pictura bizantină. Din punct de vedere iconografic, decorurile capadociene păstrate şi datate din sec. IX—XV, se leagă de Orientul asiatic, de Siria, în prima linie, izvorul principal al iconografiei paleocreştine şi bizantine. Particularităţi esenţiale le deosebesc de aceasta din urmă. Expansiunea bizantină a înrîurit Capadocia şi a lăsat urme artistice evidente. Caracterul original oriental transpune însă şi a rămas nealterat în cîteva monumente principale.

În Italia de sud, în regiunile Calabriei, Pugliei şi aiurea, pe coasta muntoasă a Mării Adriatice, călugări şi pustnici veniţi din Egipt, Asia Mică şi Siria aducînd orînduirea lui Vasile cel Mare şi viaţa lor de pustnici orientali, s-au aşezat în regiuni vecine cu Sicilia, ţară puternic elenizată de multe secole, şi în locuri recucerite de Bizanţ în sec. IX. Aceşti călugări şi-au construit, în pustiurile stîncoase ale regiunilor arătate, chilii, biserici, paraclise şi schituri, ca în Capadocia. Le-au decorat cu picturi de caracter oriental. Înrîurirea bizantină şi-a pus pecetea şi aici lăsînd însă, în multe locuri, intacte trăsăturile esenţiale de ordin iconografic şi artistic ale celei dintîi. Acestea se disting în cripta de la San Biagio (decorată în 1197), la San Lorenzo lîngă Fasano, San Angelo pe muntele Raparo, Pallaggianello, San Giovanni (Brindisi) etc.

Un al treilea centru de artă orientală, Salonicul a evoluat în cadrul artei bizantine şi sub înrîurirea Constantinopolului. A înflorit în sec. XI—XIII. A dat naştere şcolii zise « macedonene ». Elemente orientale se regăsesc în pictura medievală franceză şi spaniolă; şi la noi, cu deosebire în Moldova.

Decorurile orientale se caracterizează prin întrebuinţarea frizelor. Pe pereţii monumentelor, acestea se desfăşoară de la stinga la dreapta şi de sus în jos. Se recunoaşte înrîurirea « rotulilor ». Temele se succed fără întrerupere şi fără vreo încadrare. Scenele evanghelice sînt inspirate des din apocrife şi, în genere, artistul povesteşte. Pe cînd bizantinul analizează, alege, concentrează şi pictează sinteze ori caractere, meşterul oriental descrie cu amănunte, foloseşte repetiri, insistă, aşa cum procedează spiritul oriental în basmele şi poezia lui. Descoperim amănunte luate din realitatea înconjurătoare. Solemnitatea şi taina unei scene ca aceea a « Naşterii lui Cristos » sînt notate, la Bizanţ, şi subliniate în operele caracteristice, cu discreţie şi eleganţă. În picturile orientale, într-un colţişor al spaţiului pictat, ciobanii strîng lemne, fac focul ca să se încălzească şi aşază pe pirostrii căldarea pentru fiertura de dimineaţă. Într-altă parte, ciobanii tineri joacă pe podul de piatră în peisajul singuratec. În gura peşterii ori în preajma ei, un cioban se socoteşte singur, scoate fluierul, şi deapănă amintirile, aşezat în voie pe un tăpşan.

Figurile în arta bizantină, inspirate din antichitatea grecească, au chipuri alese; în costume de stil, personajele pozează, iau atitudini şi amintesc eticheta curţilor ori ceremonia serviciilor liturgice. În arta orientală creştină predomină mişcarea, costumele regiunii şi epocii. Întîlnim zbucium şi manifestări, uneori exagerate, ale sentimentelor. Linia e înlocuită de pată. Tonurile luminoase şi umbrele formează « anvelope » (învelişuri) aeriene trupurilor, accentuează formele şi precizează volumele. Arhitecturile, copacii şi solul, puncte de reper şi elemente de sugerare ale spaţiului, sînt indicate sumar. În arta bizantină, personajele apar în cadrul palatelor şi bisericilor, sub portice şi, deseori, izolate unul de altul. Între individ şi grupe rămîn spaţii goale. Meşterul oriental tinde să acopere totul cu peisaje, copaci, arhitecturi şi figuri. În ansamblu, decorul poate fi asemuit cu o stofă împodobită cu scene, portrete şi motive, şi destinată să acopere pereţii. Centrul de interes e ascuns de episoade şi amănunte. Culorile apar topite, iar armonia lor uniformă aminteşte tonul povestitorului.

7. ARTA ROMANICĂ

Arta romană-medievală, numită *romanică* de cercetători, pentru a o distinge de arta romană antică, îşi are originile în tradiţia mediteraneană a Apusului şi în izvoare noi legate de popoarele zise « barbare ». Apare constituită către sfîrşitul sec. X. Înfloreşte în a doua jumătate a sec. XII. Arhitecţii clădesc cu materiale locale şi înalţă edificii potrivite climei, nevoilor şi gustului ţării: Franţei, Germaniei, Italiei, Spaniei, Elveţiei şi regiunilor de aiurea. Programul izbeşte prin sinceritate. « Placajul » de piatră, marmură ori stuc, menit să ascundă trupul monumentului şi să-i dea o înfăţişare mai luxoasă, e străin de concepţia lor. Stilul romanic apare în Ţara Românească şi în Moldova, unde a venit din Transilvania, care numără multe biserici de acest gen.

Motive iconografice şi formulări stilistice ce vor deveni caracteristice în pictura romanică apar în biserica Saint-Martin din Tours. Se vedeau aci scene evanghelice; Ierusalimul, simbol al bisericii lui Cristos, şi « minunile » Sf. Martin. În sec. IX, bisericile din Franţa erau decorate cu picturi care arătau pe Cristos încadrat de « tetramorf »

sau pe Cristos judecător, încadrat de serafimi și de heruvimi. În biserica din Gorz, fecioarele înțelepte și cele nebune amintesc judecata din urmă. La Ingelheim e zugrăvit paralelismul celor două testamente. La Aix-la-Chapelle se vedeau războiele lui Carol cel Mare; tot la Ingelheim întîlnim și chipurile unor personalități istorice.

Decorurile pictate din Apus sînt formate, în genere, dintr-un grup de subiecte alese de artist sau de cler. Nu aflăm programul ordonat al Bizanțului.

Vitraliul a restrîns mult domeniul picturii murale, la începutul sec. XIII și, cu deosebire, în cel următor. Aceasta din pricina predominării « golurilor » asupra « plinurilor » și din inferioritatea în care erau puse picturile față de vitralii. Erau, firește, mai slab luminate și prea fragmentate. În alte țări, în schimb, pictura murală e încă strălucitoare, în Elveția, de pildă, iar în Italia se poate urmări, fără întrerupere, pînă la Renaștere. În nordul acestei țări, frescele de valoare sînt numeroase, iar descoperirea, din ultimii ani, a decorului bisericii din Castelseprio, în regiunea Milanului, explică fenomenul interesant al apariției lui Cavallini și Giotto, alături de acel al penetrației bizantine. Pictorii din nordul Italiei, numiți « lombarzi », au călătorit în lumea medievală, în centrul Europei, în Ungaria și pînă în Transilvania. Tehnica lor ne întîmpină și în Moldova, în prima jumătate a sec. XVI, la Părhăuți, Probota, Hîrlău (Sf. Gheorghe) etc. Avem temei să socotim că e vorba de o tradiție care se leagă de originile artei moldovenești. În adevăr picturile din bisericile de lemn ale țării noastre, ale Maramureșului și nord-estului Transilvaniei, se împărtășesc din spiritul și tehnica artei romanice. Meșterii medievali au lucrat uneori în cadre bizantine, dar într-un spirit străin de această lume. Pentru ei, decorul era înainte de toate o rugăciune, iar adevărul lucrurilor înfățișate i-a preocupat în cel mai înalt grad. Au folosit teme biblice. Artistul le-a socotit adevărate, și a crezut în ele. Ca să le facă înțelese și în scopul de a le hotărî sensul pentru privitor, el așază scenele din vechiul și din noul testament în peisajul arhitectural al regiunii; pictează sub cerul țării copaci din cei ce se văd aci și personaje în costumele timpului. Artistul e atît de stăpînit de convingerea și datoria de a înfățișa lucrurile cum sînt în realitate, încît renunță la orice fel de artificiu. Citám de pildă convențiile și regulele perspectivei. Din învățătură și experiență, pictorul știe — ca fiecare dintre noi — că edificiile, personajele, copacii etc. apar mai mici în depărtare și mai șterși la culoare. Ea contrazice însă « adevărul », cum îl înțelege artistul medieval. Un castel, oricît de departe s-ar afla, nu poate fi pictat mai mic decît un om așezat, în tablou, oricît de aproape de ochiul nostru. În asemenea condiții, el va compune scenele și va zugrăvi personajele, clădirile, copacii, animalele, păsările în zbor, proporționat cu dimensiunile pe care le au în realitate, și nu în raport cu distanța la care sînt situate pe diferitele planuri ale tabloului. Observăm, în al doilea rînd, grija atentă cu care pictorul medieval, în bisericile Apusului, în Maramureș și în nord-vestul Transilvaniei, pictează toate lucrurile. Poartă pensula cu o precizie uluitoare. Distingi fiecare trăsătură și drumul fibrelor. Frunzele sînt conturate ca pentru o demonstrație de botanist; părul e analizat șuviță cu suviță, ori fir cu fir.

Un al doilea caracter distinge pictura romanică, în special pe aceea din bisericile de lemn ale Transilvaniei. Se simte ușor să pictorul nu se gîndește să înfrumusețeze pereții monumentului, nici să facă artă. Nu cugetă nici la adîncirea problemelor teologice și nici nu vrea să

explice dogme ori liturghii. Chemarea lui e de ordin didactic și moral. Subliniează ceea ce poate folosi omului în viață. Arată binefacerile muncii, prețul cinstei și stăruinței, datoria de a-și respecta cuvîntul și de a nu păgubi pe aproapele, frumusețea dragostei dintre oameni și grozăvia urii. Nenorocirile pricinuite de vicii sînt puse în lumină cu putere. Cînd i se pare artistului că imaginea nu e destul de puternică ori de limpede, preface pensula în condei și scrie ce are de spus și ceea ce simte. De aceea, scenele sînt brăzdate des de texte, iar pictorul însuși e numit în lumea românească veche « pisar », adică scriitor.

În bisericile « de piatră » de la noi, picturile romanice se disting prin inscripții latine. Iconografia lor cuprinde anumite teme și, printre ele, portrete concepute în spirit realist. O dungă albă ce contureazä figurile, chipurile și draperiile e o adevărată semănătură a meșterilor lombarzi. O descoperim des în Moldova. Aflăm, în sfîrșit, înrîuriri puternice și cópii de miniaturi romanice și gotice.

8. ARTA « BALCANICĂ »

Conceptul unei arte balcanice e relativ nou. Ne-am ocupat noi înșine, și am arătat că este caracterizat printr-un repertoriu de forme și o cugetare artistică ce poate fi definită. Elemente « macedonene » și « cretane » ne întîmpină alături de motive bizantine preiconoclaste. Din punct de vedere tehnic, aflăm folosirea cleiurilor în combinație cu culorile și procedeul unei tempere practicate în țările balcanice și țările române și numite pînă astăzi « frescă ». Zugravii « fignolează », pun umbre și lumini, obțin reliefuri și volume, întrebuințează aurul cu exces. Rotunjimile obrajilor, ochii, mîinile sînt pictate în « tente » și semitente. Înrîurirea icoanelor și miniaturilor este evidentă.

Tradiția artistică a Balcanilor interesează țările române. În Balcani, această tradiție se poate urmări începînd din sec. VI și VII. Substratul elenistic a fost întărit, în pragul și în timpul Renașterii bizantine, de ceea ce s-a numit reîntoarcerea la antichitate. Elementele preiconoclaste dovedesc o tradiție veche creștină. Studiul artelor somptuare, miniatura, sculptura în lemn și broderia oferă un cîmp vast de cercetare, lămurind fizionomia artei balcanice și înrîuririle ei în cursul evului mediu pînă în sec. XVII sau XVIII.

bibliografie *

AINALOV D. V.
Istoria artei ruse din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XIX-lea (in l. rusă), Petersburg, 1913.
AINALOV D. V.
Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin — Leipzig, 1932.
AINALOV D. V.
Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin — Leipzig, 1933.
ALPATOV M. V., BRUNOV N.
Geschichte der altrussischen Kunst, 2 vol., Augsburg, 1932.
ALPATOV M., V.
Altrussische Ikonenmalerei, Dresda, 1958.
ALPATOV M. V.
Trésors de l'art russe, Paris, 1966.
AMMANN A.
La pittura bizantina, Roma, 1957.
ANTONOVA L. V.
Rostovo — Suzdalskaja Skola Zivopisi, Moscova, 1967.
ANDRUSTSOS H.
Simbolica, Athena, 1930, (trad. în l. română de J. Moisescu), Craiova, 1955.
ANTHONY W. E.
Romanesque Frescoes, Princenton, 1951.
BANK A. V.
Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad—Moscova, 1966.

* În această bibliografie au fost cuprinse doar lucrările cu caracter monografic sau de sinteză; s-au citat în mod cu totul excepțional articole publicate în reviste.

BAUDOUIN, P.
La fresque, Paris, 1914.
VAN BERCHEM MARGUERITE, ETIENNE CLOUZOT
Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Geneva, 1924.
BERTAUX E.
L'art dans l'Italie meridionale, Paris, 1904.
BETTINI S.
Pittura delle origine cristiane, Novara, 1942.
BIHALJI-MERIN O.
Fresken und Ikonen, mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien, München, 1958.
BRĂTULESCU V.
Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeş, Bucureşti, 1942.
BRĂTULESCU V.
Miniaturi şi manuscrise din Muzeul de artă religioasă, Bucureşti, 1939.
BRÉHIER L.
L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours, Paris, 1928 (ed. II).
BROCK J.
Compendium à l'usage des artistes peintres, Anvers, 1922.
BRIGHTMAN, F.E.,
Liturgies Eastern and Western, vol. I, *Eastern Liturgies*, Oxford, 1896.
BROCKHAUS H.
Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig, 1891.
Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Bucureşti, 1908—1946.
BRULIN F. X. de
Peinture sur verre, Bruxelles, 1908.
CHATZIDAKIS M.
Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Veneţia, 1962.
CENNINI CENNINO
Le livre de l'art ou Traité de la peinture (traduit par Victor Mottez), Paris, fără dată.
CERNIŞEV N. M.
Arta frescei în Rusia veche (în l. rusă), Moscova, 1954.
CÎNDEA V., SYLYIA AGÉNIAN
Icônes melkites (exposition organisée par le musée Nicolas Sursock), Beyruth, 1969.
COCHE DE LA FERTÉ, E.
L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre, Paris, 1958.
DALTON M. O.
East Christian Art, Oxford, 1925.
DALTON M. O.
Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, reeditare, New York, 1961.
DELEHAYE H.
Synaxarium Ecclaesiae Constantinopolitanae, Bruxelles, 1907.
DEMUS O. DIEZ, E.
Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge, 1931.
DEMUS O.
Byzantine Mosaic Decoration, Londra, 1948, 1953.
DEMUS O.
The Mosaics of Norman Sicily, Londra, 1949.
DIDRON M.
Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, avec une introduction et des notes, traduit du manuscrit byzantin «Le Guide de la Peinture» *(Denys de Fourna)* par le dr. Paul Durand, Paris, 1845.
DIEHL CH.
L'art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris, 1894.
DIEHL CH., H., SALADIN, M. LE TOURNEAU
Les monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.
DIEHL CH.
Manuel d'art byzantin; vol. I—II (ed. 2), Paris, 1925—1926.
DIEHL CH.
La peinture byzantine, Paris, 1933.
DJURICJ. V.
Sopoćani, Belgrad, 1963.
DURIC J. V.
Icônes de Yougoslavie, (catalogul expoziţiei de icoane de la Ohrida). Belgrad, 1961.
DRĂGHICEANU V.
Catalogul colecţiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice, Bucureşti, 1913.
DURAND G.
Rationale divinorum Officiorum.
EBERSOLT J.
La miniature byzantine, Paris, Bruxelles, 1926.

ELLIGER W. L.
Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten Vierjahrhunderten, Leipzig, 1930.
FELICETTI-LIEBENFALS W.
Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten — Lausanne, 1956.
GAYET A.
L'art copte, école d'Alexandrie, architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire, Paris, 1902.
GEORGIEVSKIJ V. T.
Frescele mînăstirii Terapont (în l. rusă), Petersburg, 1911.
GERHARDD P. H.
Welt der Ikonen, Recklinghausen, 1963.
GERSPACH
La mosaïque; Paris, fără dată.
GOULINAT J. B.
La technique des peintres, Paris, 1922.
GRABAR A.
La peinture religieuse en Bulgarie, vol. I—II, Paris, 1925.
GRABAR A.
L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique, Paris, 1957.
GRABAR A.
Les Ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958.
GRABAR A.
Die byzantinische Kunst des Mittelalters vom 8. *bis zum* 15. *Jahrhundert*, Baden-Baden, 1964.
GRABAR A.
Byzanz (Kunst der Völker), Baden-Baden, 1964.
GRABAR A.
Martyrium, Recherches sur le Culte des Reliques et de l'Art chretien antique, 2 vol., Paris, 1946.
GRABAR A.
Die Kunst des frühen Christentumes, München, 1967.
GRABAR A.
Die Kunst im Zeitalter Justinianus, München, 1967.
GRABAR IGOR
Istoria picturii ruse (în l. rusă), Moscova, 1909.
GRABAR I.
Vechea artă rusă (în l. rusă), Moscova, 1966.
GRABAR I., V. N. LAZAREV, V. S. KEMENOV
Geschichte der russischen Kunst, vol. 1—3, Dresda, 1957—1960.
GRABAR I. V., N. LAZAREV, O. DEMUS
Frühe russische Ikonen (UNESCO), München, 1958.
GRECU V.
Versiunile românesti ale erminiilor de pictură bizantină, 1924.
GRECU V.
Cărţi de pictură bisericească bizantină, 1932.
GHENADIE A RÎMNICULUI
Iconografia, arta de a imagina biserici şi icoane bisericeşti, 1903.
GUERLIN H.
L'art enseigné par les maîtres, la technique. Peinture, Paris, fără dată.
HEISENBERG A.
Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Constantins, die Grabeskirche in Jerusalem, 2 vol., Leipzig, 1908.
HEISENBERG A.
Die Apostelkirche in Constantinopel, Leipzig, 1908.
HENRY P.
Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI[e] *siècle, Arhitecture et Peinture*, Paris, 1930.
IORGA N.
Les Arts mineurs en Roumanie, 2 vol., Bucureşti, 1934—1936.
IORGA N., G. BALŞ
Histoire de l'art roumain ancien, Paris, 1922.
JERPHANION G.
Les Eglises rupestres de la Cappadoce, Paris, 1923—1942.
KITZINGER E.
Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, Raport la cel de al XI-lea Congres de studii bizantine, IV, 1, München, 1958.
KITZINGER E.
The Mosaics of Monreale, Palermo, 1961.
KONDAKOV N.
Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, Paris, 1886-1891.

KONDAKOV N.
Iconografia lui Isus Cristos (in l. rusă), Petersburg, 1905.
KONDAKOV N.
Iconografia Maicii Domnului (in l. rusă), Petersburg, 1914.
KONDAKOV N.
Russkaia ikona, 4 vol., Praga, 1929—1931.
LABITTE A.
L'art de l'enluminure, metier, histoire, pratique, Paris, fără dată.
LAURENT M.
L'art chretien primitif, 2 vol., Paris, 1911.
LAZAREV N. V.
Historiia vizantislogo slikartsva iskusstvo, Moscova, 1947—1948.
LAZAREV N. V.
Mosaiki Sofii Kievskoi, Moscova, 1960.
LAZAREV N. V.
Freski Staroi Ladoghi, Moscova, 1960.
LAZAREV N. V.
Arta Novgorodului (în l. rusă), Moscova, 1947.
LAZAREV N. V.
Old Russian Murals and Mosaics, Londra, 1966.
LAZAREV N. V.
Andrei Rubliov, Moscova, 1966.
LAZAREV N. V.
Storia della pittura bizantina, Torino, 1967.
LAZOVIC M., E. ROSSIEV
Les icônes dans les collections suisses, Geneva, 1968.
LEBEDEWA A. J.
Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen, Dresda, 1962.
LEVI DORO
Antioch MosaicPavements, Princeton, 1947.
LECLERCQ DOM.
Manuel d'archeologie chretienne, Paris, 2 vol., 1906.
LHÔTE A.
La peinture, le cœur et l'esprit, Paris, 1933.
MACLER F.
Miniatures armeniennes, vie du Christ, peinture ornementale, Paris, 1913.
MÂLE E.
L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris, 1898, ultima ediţie 1958 (2 vol.).
MÂLE E.
L'art religieux du XII^e siècle en France (ed. II), Paris, 1924.
MARUCCHI O.
Elements d'archeologie chretienne, Roma, 1899—1903.
MEER F. VAN DER
Petit atlas de la civilisation occidentale, Paris—Bruxelles, 1964.
METEŞ ŞT.
Zugravii bisericilor româneşti, Cluj, 1929.
MILLET G.
Le monastère de Daphni, Paris, 1899.
MILLET G.
Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910.
MILLET G.
Monuments de l'Athos I. Les peintures, Paris, 1927.
MILLET G., D. TALBOT RICE
Byzantine Painting at Trebizond, Londra, 1936.
MILLET G.
La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Serbie, Macedoine, Montenegro, album presente par A. Frolov, 2 vol., Paris, 1955-1957
MILLET G.
Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e — XV^e et XVI^e siecles, Paris, 1916, reeditare 1960.
MONGAIT A.
L'archeologie en U.R.S.S., Moscova, 1959.
MOREY C. R.
Early Christian Art, Princeton, 1953.
MOREY C. R.
Castelseprio and the Byzantine Renaissance, Art Bulletin, XXXIV, 1952.
MUCHE G.
Buonfresco, Briefe aus Italien über Handwerk und Stil der echten Freskenmalereien; Berlin, 1938

MURATOFF P. P.
L'ancienne peinture russe, Paris, 1925.
MURATOFF P. P.
Les icônes russes, Paris, 1927.
MURATOFF P. P.
La peinture byzantine, Paris, 1928.
MUNTZ E.
Etude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chretienne. Paris, 1881.
NERI A.
L'arte petraria, Florența, 1612.
NERSESSIAN de S.
Armenia and the Byzantin Empire, Harvard, 1945.
NICOLESCU CORINA
Icoane vechi românești, București, 1973 (ed. II).
ONGANIA F.
La basilica di San Marco in Venezia, Veneția, 1878—1888.
OKUNEV L. N.
Sosta rospisi khrama v Sopočanach, Praga, 1929.
OKUNEV N.
Monumenta Artis Serbicae, vol. I—IV, Praga, 1928—1932.
OMONT H.
Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siecle, reproduction des miniatures, Paris, 1909.
OMONT H.
Les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1886—1898.
OMONT H.
Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, (VI^e—XIV^e siecle) Paris, 1902.
OUSPENSKY L.
Essai sur la théologie de l'icône dans l'eglise orthodoxe, Paris, 1960.
PACE B.
I mosaici di Piazza Armerina, Roma, 1955.
PANSELINOS MANUAEL
Album, Texte de A. Xyngopoulos, Atena, 1956.
PAPADOPOULOS-KERAMEUS
Deny de Fourna, manual de iconografie creștină, insoțit de principalele izvoare inedite, in l. greacă (textul original in întregime publicat); Petersburg, 1909.
PEIRCE H. et TYLER, R.
L'art byzantin, 2 vol., Paris, 1932—1934.
PETKOVIĆ R. V.
La peinture serbe du Moyen Age, 2 vol., Belgrad, 1930—1934.
PETKOVIĆ V. R, BOSKOVIC D.
Monastir Dečani, Belgrad, 1941.
PETRANU C.
Bisericile de lemn din județul Arad, Sibiu, 1927.
PETRANU C.
Monumentele istorice ale județului Bihor, I, Bisericile de lemn, Sibiu, 1931.
PETRANU C.
L'art roumain de Transylvanie, I, București, 1938.
PODLACHA W.
Die göttliche Liturgie in den Wandmalereien der bukowiner Klosterkirchen (Zeitschrift für christliche Kunst), 1910.
PODLACHA W.
Malowidla scienne w cerkuiach Bukowiny, Liov, 1912.
POKROVSKY N. V.
Iconografia monumentelor vechi creștine (în l. rusă), Petersburg, 1900.
POPOVIĆ P., PETKOVIĆ V. R.
Staro Nagoricino, psaca, Kalinic, Belgrad, 1953.
RADOJCIĆ S.
Majstori Starog srpskog slikarstvo, Belgrad, 1961.
RADOJCIĆ S.
Icons of Serbia and Macedonia, Belgrad, 1963.
RADOJCIĆ S.
Mileseva, Belgrad, 1963.
RADOJCIĆ S.
Staro srpscko slikarstvo, Belgrad, 1966.
RÉAU L.
L'iconographie de l'art chrétien, introduction generale, t. I^er, Paris, 1955, t. 2, *Iconographie de la Bible, L'ancien Testament*, Paris, 1956.
Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958.

RESTLE M.
Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 vol., Recklinghausen, 1967.
RICE T. D.
The Icons of Cyprus, Londra, 1937.
RICE T. D.
Beginn und Entstellung christlicher Kunst, Koln, 1961.
RICE T. D.
Byzantine Iconns, Londra, 1959.
RICE T. D.
The Art of Byzantium, Londra, 1959.
RICE T. D.
The Church of Hagia Sophia at Trapizond, Edinburgh, 1968.
RICE T. D.
Bizantine Art, Londra, 1968 (ed. IV).
RICE T. D., S. RODOJCIĆ,
Yugoslav Mediaeval Frescoes, UNESCO, 1951.
ROUHAULT de FLEURY CH.
L'Evangile, études iconographiques et archéologiques, Tours, 1874.
ROUAULT de FLEURY CH.
La Sainte Vierge, études archéologiques et iconographiques, Paris, 1878.
ROUHAULT de FLEURY CH.
La messe, études arhéologiques sur les monuments, Paris, 1883—1894.
ROSSAI G. B.
Roma Sotterranea cristiana, Roma, 1864—1877.
ROSTOVTZEV M.
Dura Europos and its Art, Oxford, 1928.
SCHLUMBERGER G.
Mélanges d'archéologie byzantine, Paris, 1895.
SCHMIDT FEODOR
Kahrie-Djami, Sofia, 1906; album, Munchen, 1906.
SKROBUCHA H.
Meisterwerke der Ikonenmalerei, Recklinghausen, 1961.
SKROBUCHA H.
Le message des icones, Freibourg, 1966.
SOTIRIOU M. et G.
Icônes du Mont Sinaï, 2 vol., Atena, 1956—1958.
SOTIRIOU G.
Monumentele bizantine din Cipru (in l. greacă), Atena, 1935.
SPRINGER A.
Ikonographische Studien, Viena, 1860.
ŞTEFĂNESCU, I. D.
L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle, Paris, 1928.
ŞTEFĂNESCU I. D.
Contribution à l'etude des peintures murales valaques, Paris, 1928.
ŞTEFĂNESCU I. D.
L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle. Nouvelles recherches, Paris, 1929.
ŞTEFĂNESCU I. D.
La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie, Paris, 1932.
ŞTEFĂNESCU I. D.
L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles, 1935.
ŞTEFĂNESCU I. D.
Iconographie de la Bible, Paris, 1938.
ŞTEFĂNESCU I. D.
L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie, Paris, 1938.
ŞTEFĂNESCU I. D.
Broderiile de stil bizantin și moldovenesc în a doua jumătate a sec. XV, «Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare», Bucureşti, 1964, p. 479—511+31 pe.
ŞTEFĂNESCU I. D.
Voiles d'iconostases tentures duciboire aërs, aërs au voiles procession, Analecta, I, 1943, p. 99—110+22 pl.
ŞTEFĂNESCU I. D.
Autels, tissus et broderies liturgiques, Analecta, III, 1944, extras.
ŞTEFĂNESCU I. D.
Arta veche a Maramureșului, Bucureşti, 1968.
STOICOV G.
L'eglise de Boiana, Sofia, 1954.

STRZYGOWSKI J.
Ikonographie der Tauerchristi, München, 1885, 1914.
STRZYGOWSKI J.
Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
STRZYGOWSKI J.
L'ancien art chretien de Syrie, Paris, 1936.
SWIFT H. E.
The Roman Sources of Christian Art, New York, 1952.
TAFRALI O.
Iconografia imnului acatist, Bul. Com. Mon. Ist., Bucureşti, vol. VII, 1914, p. 49-84.
TAFRALI O.
Le trésor byzantin et roumain de Poutna, text şi album, Paris, 1925.
TAFRALI O.
Monuments byzantins de Curtea de Argeş, text si album, Paris, 1931.
THEOPHILE le MOINE
Traite des divers arts (Schedula diversarum artium), Paris, 1924.
THIERRY N. M.
Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
TOESCA P.
La pittura e la miniatura nella Lombardia dai piu antichi monumenti alla meta del Quattrocento, Milano, 1912.
UNTERWOOD S. P.
The Karijé Djami, Pantheon Books, 1966.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
Vechile biserici de piatră româneşti din judetul Hunedoara, Cluj, 1930.
VĂTĂŞIANU VIRIGL
Contribuţie la cunoasterea vechilor biserici de lemn din Moldova (Închinare lui N. Iorga), Cluj, 1931.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
La Dormitio Verginis, Indagini iconografiche, Ephemeris Dacoromana VI, Roma, 1935.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
L'arte bizantine in Romania, I nicami liturgici, Roma, 1945.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
Istoria artei feudale în tările romane, vol. 1, Bucuresti, 1959.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
Noi amănunte cu privire la sculptura figurativă de la Catedrala din Alba Iulia, Bucureşti, 1965.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală, Bucureşti, 1966.
VĂTĂŞIANU VIRGIL
Istoria artei europene, vol. I, Bucureşti, 1967.
VERCORS
L'art médieval Yougoslave, Paris, 1950.
VERONA A. G.
Pictura, studiu tehnic, Bucuresti, 1943.
VINNER A. V.
Materiale şi tehnica picturii în mozaic (în l. rusă), Moscova, 1953 (traducere, în manuscris, de Eugen Profeta, Bucureşti, 1957).
VOLBACH F. W., M. HIRMER
Frühchristliche Kunst, München, 1958.
WEITZMANN K., M. CHATZIDAKIS, K. MIATEV, S. RADOJCIC
Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Viena-München, 1966.
WEITZMANN K .
The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio, Princenton, 1951.
WEIDLÉ, W.
Mosaïques paléochretiennes et byzantines, Milano—Florenţa, 1954.
WHITTEMORE T.
The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Dumberton Oaks Papers, nr. 13, Oxford, 1961.
WILPERT J.
Die Malereien der Katakomben Roms, Freeburg, 1903.
WILPERT, J.
Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, 4 vol., Freiburg, 1916
WULFF O.
Altchristliche und byzantinische Kunst, 2 vol., Berlin, 1914.
XYNGOPOULOS A.
Théssalonique et la peinture macédonienne, Atena, 1955.

XYNGOPOULOS A.
Catalogul icoanelor din muzeul Benaki (in l. greacă), Atena, 1936.
Yugoslav Mediaeval Frescœs (UNESCO), Paris, 1955.
* * *
Istoria artelor plastice in România, I, București, 1968; II, 1970.
Sfînta Scriptură, ediția Sf. Sinod al bisericii ortodoxe române, 1944.
Evangheliile apocrife.
Cărțile de ritual ortodox; Apostolul, Evangheliarul, Psaltirea (liturgică), Liturghierul, Triodul, Penticostarul, Mineele, cărțile de « cuvînt » ale bisericilor de limbă paleo-slavă și românești.

indice inconografic

TEMELE

VECHIUL TESTAMENT

NOUL TESTAMENT

TEME ANTICE, PĂGÎNE ŞI EVREIEŞTI, TRECUTE ÎN ARTA CREŞTINĂ; SIMBOLURI

TEME DOGMATICE

TEME LITURGICE

IMNOGRAFIA ŞI LITERATURA BISERICEASCĂ

TEME ISTORICE, RELIGIOASE ŞI PROFANE

INDICELE MONUMENTELOR, MEŞTERILOR PICTORI ŞI ÎNVĂŢAŢILOR ICONOGRAFI

résumé

La peinture utilise la nature et les architectures, le ciel et l'horizon, le milieu aérien et la lumière, l'homme, les animaux, les arbres etc. dans le but de s'en servir pour exprimer des sensations et des impressions, des idées et des conceptions. Ses réalisations, les tableaux, ne sont guère des copies, moins encore des reflets neutres.

La peinture religieuse est à son tour et avant tout, de la peinture. Les artistes visent toutefois plus haut et ailleurs. Décorateurs de monuments, maîtres d'icônes ou miniaturistes, ils travaillent en fonction de l'architecture. Ils doivent respecter la loi du mur et « l'échelle ». Les architectures et les éléments de la nature, les proportions des figures, les perspectives et les tons sont dictés et conçus en fonction de ces conditions fondamentales. La peinture religieuse a été chargée, dès ses origines, de traduire avec les moyens de la peinture, la pensée et la vie de l'Église. Ses sources sont les œuvres des saints pères, les décisions des synodes et la tradition; les travaux des grands liturgistes, des sermons célèbres, des hymnes liturgiques et les vies des saints. Les sources d'inspiration riches, d'ordre complexe, forment l'objet d'une discipline scientifique, l'*iconographie.*

L'iconographie est la science des images. Ses fondements ont été posés au XVII^e siècle par des savants français. Des érudits russes, italiens, allemands et français en

ont déterminé le domaine, expliqué les méthodes de recherche et indiqué les problèmes. Les études « classiques » d'Émile Mâle et de Gabriel Millet et l'enseignement de l'Ecole des Hautes Études historiques et religieuses de la Sorbonne, à Paris, doivent être cités en premier lieu.

L'iconographie étudie les décors religieux, les peintures murales, les icônes portatives, les miniatures, les gravures, les broderies et l'orfèvrerie pour en déchiffrer le sens et révéler les sources d'inspiration, la Bible (l'Ancien et le Nouveau Testament, les Épitres, l'Apocalypse de Saint Jean), les Évangiles apocryphes, les commentaires des « métafrastes », les vies de saints, la poésie religieuse, etc. L'iconographe est obligé de considérer et d'analyser tous les détails. Les décorateurs de Valachie et de Moldavie ont traité, pour donner un exemple, avec beaucoup de soin et de prédilection les thèmes évangéliques et les rites liturgiques. Les parois des monuments transylvains sont ornés, dans la plupart des cas, à l'aide des thèmes de l'Ancien Testament, choisis et commentés dans des intentions moralisatrices. Dans le Maramureș on ne voit pas de portraits de fondateurs; la Transylvanie en garde, en revanche, de très beaux et d'un grand intérêt historique. En Valachie, les frises des fondateurs figurent le prince et les membres de sa famille en costumes de cour et dans des attitudes de parade ou d'ordre protocolaire. La conception des frises moldaves s'inspire par contre d'une idée parfaitement différente, parce que la scène se passe et est figurée au ciel.

L'iconographie est une discipline qui utilise des méthodes de recherche et une rigueur comparables à celles de la philologie comparée. Elle exige de l'érudition approfondie et un sens, une intuition qui défend le chercheur et lui épargne des conclusions érronées. La science nous apprend ainsi que dans les cadres de l'art byzantin, chaque nation a fait parler son âme, et l'esprit de l'époque. L'iconographie balcanique diffère de celle transylvaine, valaque et moldave; Byzance a évolué à son tour et dans le temps, sur les données de tradition paléochrétienne, orientale-hellénistique, en relation étroite avec un facteur original, produit de la pensée byzantine, de la vie sociale et de l'histoire. Les iconographies russe, balcanique et des pays roumains révèlent un passé et les remous d'une vie nouvelle, celle de l'époque et de l'esprit populaire. La solennité romaine et la rigidité de l'autocratie orientale, caractéristiques aux VI^{e} et VII^{e} siècles, cèdent la place à l'abstraction et à l'ascétisme de l'époque iconoclaste et post-iconoclaste. Le réalisme et la discrétion de l'esprit grec apparaissent aux XII^{e}, XIII^{e} et XIV^{e} siècles et subissent l'influence de la sentimentalité populaire. Le retour à l'antiquité marque la renaissance des Paléologues.

L'iconographie indique aux peintres décorateurs les limites du domaine dans lequel ils peuvent évoluer. Elles ne sont pas faciles à préciser, car la peinture a été chargée, en sa qualité de langue universelle, dès les premiers siècles, d'une mission extrêmement importante: celle de traduire et d'illustrer l'interprétation donnée par les savants et les Pères de l'Église aux éléments les plus intéressants de la civilisation, telle qu'on la connaissait et qu'elle se présentait à l'époque de l'Empire romain.

La peinture devient ainsi une écriture, enrichie d'images et de symboles, d'allégories et de personnifications. Un langage et une écriture ésothériques y trouvent aussi l'emploi et demandent, pour être pénétrés, des renseignements et des explications concernant les « clefs ».

Le traité que nous présentons a été conçu et rédigé pour aider les chercheurs et les peintres. Aussi, comporte-t-il une courte histoire de l'art chrétien et des remarques sur les décors peints paléochrétiens, byzantins, orientaux et romans. La définition de l'iconographie, étayée sur des exemples analysés, y est suivie de la description des principaux thèmes. On en indique les sources d'inspiration et leur sens, les monuments qui les illustrent, l'ordonnance générale et les détails du décor. Le second chapitre est suivi de l'étude des procédés techniques : les matières employées, leur préparation, les dessous qui supportent la peinture, les vernis et les moyens employés pour assurer, dans la mesure du possible, la durée dans le temps. Le style et les écoles, leurs principes et les caractères distinctifs occupent aussi l'auteur.

Des renseignements d'ordre historique et des précisions aident le lecteur à saisir l'aspect, l'emploi et la signification des vêtements liturgiques. On n'a pas négligé l'explication des rites, illustrés par les peintres et occupant un rôle, souvent de premier rang, dans le décor des parois.

Des « indexes », dont la mission est de faciliter l'utilisation du livre, ont été composés avec soin. Environ 300 planches photographiques et dessins, figurant des chefs-d'œuvre ou des monuments remarquables, enrichissent la documentation et en forment le fondement.

Des travaux dus à des savants éminents ont éclairé le domaine de la peinture murale et des icônes byzantines et orientales ; en même temps les décors de la plastique et de vitraux romans. Il est loisible, croyons nous, de relever des imprécisions dans l'étude des arts et des écoles byzantins et orientaux, à côté de la place réduite occupée par les monuments d'art roman. Le cheminement de ce dernier n'a été ensuite guère suivi en Europe centrale et même pas signalé en Roumanie. Les rites, qui ont eu presque toujours la préséance dans la peinture religieuse du Moyen Age ont été rarement considérés à leur place et plus rarement encore expliqués en relation avec les peintures qui les figurent. Le point de vue technique, les procédés d'atelier, les marques des décorateurs n'ont été plutôt qu'effleurés. L'auteur du traité a essayé de suppléer à ces manques.

Une troisième observation doit être consignée à cette place. Elle concerne la valeur des monuments d'art des peintures du Moyen Age en particulier en tant que sources de l'histoire et matériaux documentaires significatifs et d'une rare éloquence.

Les vicissitudes des invasions et des guerres, les destructions causées par le temps, durant plus de douze siècles, ont abîmé en les rendant parfois inutilisables, la plupart des témoins du passé, en Orient, dans les pays balcaniques et en Roumanie. Telle grande époque et de grands événements de l'histoire des Roumains restent ainsi extrêmement appauvris de documentation et de renseignements historiques. Les traités de commerce et les conventions politiques éclairent bien peu ou très mal des événements importants, la vie sociale, les origines et l'évolution de la civilisation, en premier lieu. Les peintures murales, les icônes, les enluminures y suppléent d'une manière heureuse. C'est pour pallier dans la mesure du possible à ces défauts qu'on s'est appliqué dans ce traité, en faisant appel, aux comparaisons nécessaires et en choisissant les exemples célèbres du monde byzantin et oriental.

Un traité d'iconographie comporte l'étude d'un grand nombre de monuments et l'analyse d'ensembles ou de fragments de pein-

tures murales et d'icônes, dont le sens est souvent difficile à saisir. La recherche des sources est particulièrement ardue. Et s'est un devoir que de les expliquer car c'est ce dont les peintres ont besoin en première ligne. En leur ménageant la connaissance des textes, des idées, des événements et des rites on les incite à éviter la copie et on les dirige vers des créations personnelles.

cuprins

[illegible]

REDACTOR: MARIN MIHALACHE
TEHNOREDACTOR: PETRE DUMITRU

APĂRUT 1973;
COLI DE TIPAR 17;
PLANȘE TIPAR ÎNALT: 104
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7(R)701;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7;
TIRAJ 2750+170
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„ARTA GRAFICĂ"
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133,
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA;



Lei 80

Editura Meridiane

Lucrarea de față caută să lămurească conceptul picturii feudale și relația acesteia cu natura, precizînd totodată caracterele artei medievale ale cărei mijloace de expresie și ființă nu pot fi descifrate decît cu ajutorul iconografiei. Studiind monumentele bizantine am stăruit asupra picturii bizantine, diferențiată de cea orientală, ignorată sau înglobată îndeobște sub numele celei dintîi, și am arătat locul pe care-l ocupă creațiile sec XI—XIV, descoperiri ale ultimilor cincizeci de ani, ce se pot vedea în Serbia, Uniunea Sovietică, Grecia și Bulgaria. Am integrat și așezat la locul lor monumentele țărilor române — Transilvania, Țara Românească și Moldova.

Monumentele trecutului nostru se încadrează în evoluția evului mediu. Ele au ca izvor ideile acestei epoci și sînt caracterizate de geniul ei. Netăgăduite valori de ordin artistic se înfățișează în același timp ca mărturii și documente, întrucît împlinesc lipsuri și contribuie la lămurirea înțelesului documentelor scrise, puține la număr și cu cuprins limitat la războaie, acte politice și de comerț. Pentru a putea fi folosite însă, ele trebuie « citite » și, aci, iconografia, știință de deosebită complexitate, apare indispensabilă. Materialul pe care-l analizăm și principiile călăuzitoare ale disciplinei pot ajuta întregirea și orientarea cercetărilor istorice.